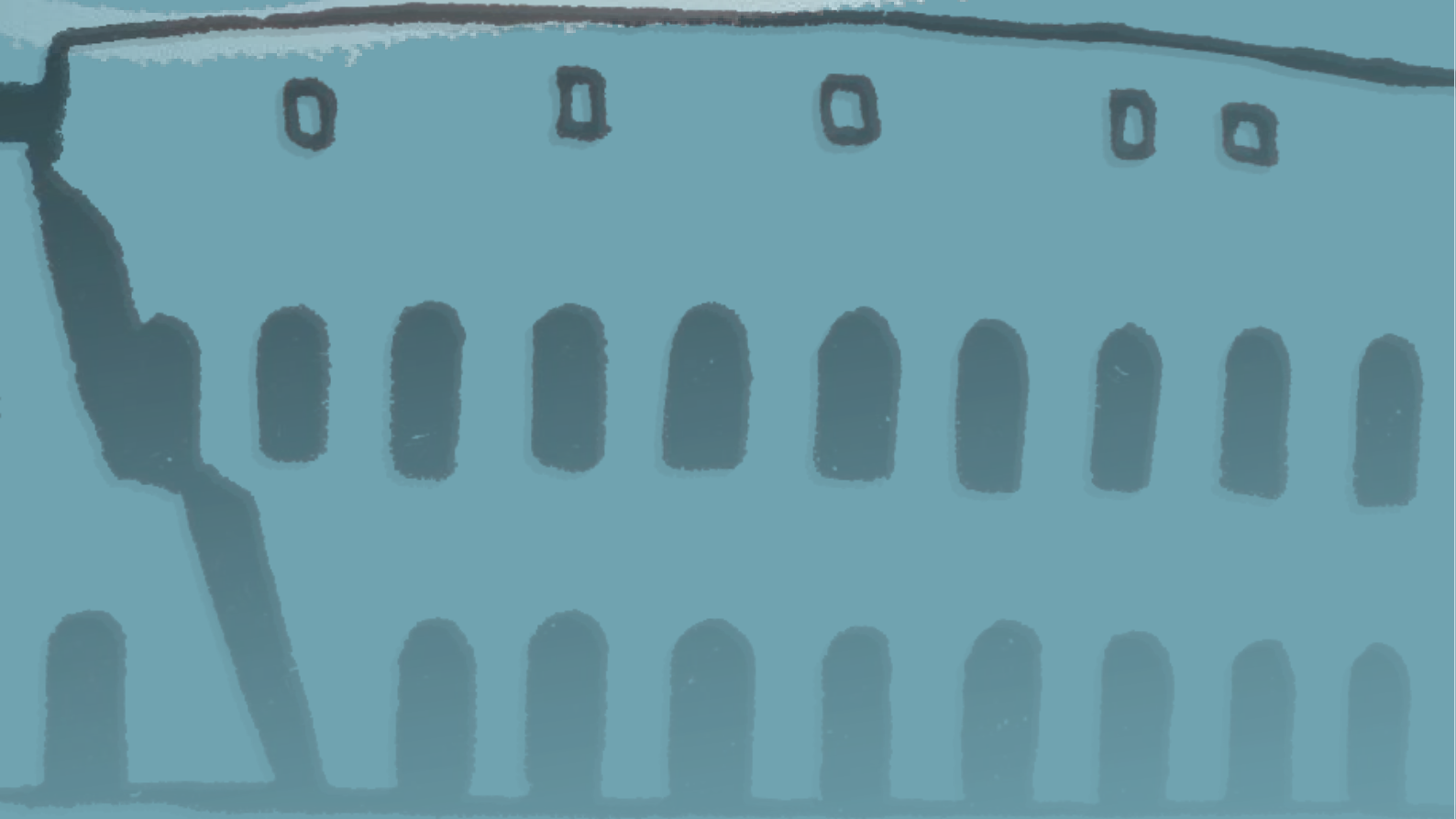


TAIDENÄYTTELYT SUOMEN JA ITALIAN JULKISISSA KUVATAIDESUHTEISSA

1920-LUVULTA

TOISEN MAAILMANSODAN LOPPUUN

Hanna-Leena Paloposki



VALTION TAIDEMUSEO
KUVATAITEEN KESKUSARKISTO 24

KANSI pohjautuu vuonna 1938 Helsingin Taidehallissa olleen Modernin italialaisen maisemamaalauksiteeen näyttelyn luettelon kansiaiheseen.



TAIDENÄYTTELYT SUOMEN JA ITALIAN
JULKISISSA KUVATAIDESUHTEISSA

1920-LUVULTA TOISEN MAAILMANSODAN LOPPUUN

TAIDENÄYTTELYT SUOMEN JA ITALIAN JULKISISSA KUVATAIDESUHTEISSA

1920-LUVULTA TOISEN MAAILMANSODAN LOPPUUN

Hanna-Leena Paloposki

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi auditoriumissa XII perjantaina 8. kesäkuuta 2012 klo 12.



VALTION TAIDEMUSEO
KUVATAITEEN KESKUSARKISTO 24

JULKAISIJA	Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto Kaivokatu 2, 00100 Helsinki
ABSTRACT	Hanna-Leena Paloposki / käännös Kati Salo
JULKAISUSARJA	Kuvataiteen keskusarkisto 24
GRAAFINEN SUUNNITTELU	Lagarto / Jaana Jäntti ja Arto Tenkanen
PAINOPAIKKA	Nord Print Oy, Helsinki 2012
PAINOS	130 kpl
KUVAT ellei toisin mainita	Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto / Marika Kokkinen
COPYRIGHT	Hanna-Leena Paloposki ja Valtion taidemuseo
JULKAISU VERKOSSA	www.fng.fi/taidenayttelyvaihtotaliasuomi ja http://ethesis.helsinki.fi
	ISBN 978-951-53-3436-7 (nid.)
	ISBN 978-951-53-3437-4 (PDF)
	ISSN 1238-4100

SISÄLLYS

	KIITOKSET	8
1	JOHDANTO	13
1.1	Taidenäyttelyt ja Suomen ja Italian julkiset kuvataidesuhteet	13
1.2	Kulttuuri valtioiden välisissä suhteissa	17
1.3	Historia, taidehistoria ja arkistotutkimus	20
1.4	Nationalismi näkökulmana	22
1.4.1	Käsite ja ilmiö	22
1.4.2	Nationalismi Suomessa ja Italiassa	26
1.4.3	Nationalismi diskurssina ja diskurssien analyysi	31
1.5	Sosiaalisia verkostoja taidekentällä	34
1.6	Lähteet ja aikaisempi tutkimus	37
1.6.1	Tutkimuksen lähteet	37
1.6.2	Tutkimuskirjallisuus	42
2	SUOMEN JA ITALIAN KULTTUURIPOLITIikka JA JULKISET KULTTUURISUHTEET	49
2.1	Suomalaisen kulttuuripolitiikan ja -hallinnon pääpiirteet tutkimusajanjaksolla	49
2.2	Fasistinen kulttuuripolitiikka ja -hallinto	53
2.3	Kansallista ja fasistista taidetta etsimässä	61
2.4	Suomen ja Italian julkiset kulttuurisuhteet Suomen itsenäistymisestä vuoteen 1944 asti	65
2.4.1	Kulttuuri ja politiikka Suomen ulkomaansuhteissa	65
2.4.2	Suomen ja Italian suhteet	68
2.4.3	Esimerkkejä kulttuurista ja alan toimijoista Suomen ja Italian suhteissa	71
2.4.3.1	Edustustot ja konsulaatit	73
2.4.3.2	Instituutit, yhdistykset ja yksityiset kulttuurilähettiläät	74
2.4.3.3	Esitelmiä, lehtikirjoituksia, kielenopetusta ja musiikkia	83
2.4.4	CAUR Suomessa ja Pietro Tronchi	85
2.4.5	Kulttuurisopimushanke vuonna 1935	88
3	TAIDENÄYTTELYT JA TAIDENÄYTTELYVAIHTO ITALIASSA JA SUOMESSA	94
3.1	Kansainvälisten näyttelyiden ja taidenäyttelyvaihdon synty ja tausta	94
3.2	Taidenäyttelyt ja näyttelyvaihto fasismin ajan Italiassa	101
3.2.1	Fasismi ja näyttelyt	101
3.2.2	Italialaisten taidenäyttelyiden vieminen ulkomaille	106

3.2.3	Näyttelyt politiikan palveluksessa: Italian taidetta Lontoossa vuonna 1930 ja Pariisissa vuonna 1935	113
3.3	Suomen kuvataidenäyttelyvaihto vuosina 1917–1944	121
3.3.1	Suomea tunnetuksi ja vaikutteita ulkomailta	121
3.3.2	Vaihtonäyttelyiden järjestäjät ja rahoitus	124
3.3.3	Vaihdetut viralliset taidenäyttelyt	134
3.3.4	Näyttelyvaihto ja suomalaisen taidekentän erimielisyydet	150
4	SUOMI JA ITALIASSA JÄRJESTETYT KANSAINVÄLISET TAIDENÄYTTELYT 1920-LUVULTA 1940-LUVUN ALKUUN	163
4.1	Toinen kansainvälinen modernin graafillisen taiteen näyttely Firenzessä vuonna 1927	165
4.2	Suomen osallistuminen <i>Roma nell'Ottocento</i> -näyttelyyn Roomassa vuonna 1932	170
4.3	Suomi ja Venetsian biennaalit 1930-luvulla ja 1940-luvun alkupuolella	178
4.3.1	Venetsian biennaalit fasismin aikana	178
4.3.2	Ensimmäinen yritys saada Wäinö Aaltonen biennaaliin	183
4.3.3	Toiveet Suomen omasta paviljongista 1930-luvulla	185
4.3.4	Aloitteita Suomen osallistumisesta 1930-luvun lopulla	188
4.3.5	Toinen yritys saada Wäinö Aaltonen biennaaliin	190
4.3.6	Suomen saamat viralliset kutsut sodan aikana	195
5	SUOMEN JA ITALIAN VÄLINEN TAIDENÄYTTELYVAIHTO 1930-LUVULLA	199
5.1	<i>Michelangelon jälkeläiset? Il Novecento Italianon</i> näyttely Helsingissä ja Turussa vuonna 1931	199
5.1.1	Näyttelyn tausta, järjestäjät ja näyttelypaikat	199
5.1.2	Näyttelyn suojelijat ja kunniakomiteat	208
5.1.3	Avajaiset	213
5.1.4	Näyttelyluettelot	217
5.1.5	Näyttelyn sisältö ja teosmyynti	220
5.1.6	Näyttelyn vastaanotto ja merkitys Suomessa	225
5.1.6.1	Yleisö	225
5.1.6.2	Arvostelut	228
5.2	Pietro Tronchi ja vuosien 1934–1935 suunnitelmat italialaisesta näyttelystä Suomessa	239
5.3	<i>Mostra del bianco e nero</i> -näyttelyn mysteeri	247
5.4	<i>"Oikeaa, rehellistä taidetta"</i> . Suomen taiteen näyttely Milanossa ja Roomassa vuonna 1937	249
5.4.1	Aloitteentekijät – kenen idea?	249
5.4.2	Kutsusta kohti näyttelyä	259
5.4.3	Näyttelyä tehdään ja markkinoidaan	266

5.4.4	Näyttelyn sisältö	276
5.4.5	Avajaiset ja näyttely Galleria Gian Ferrarissa	278
5.4.6	Milanon Suomi-illat	282
5.4.7	Näyttely siirtyy Roomaan	284
5.4.8	Avajaiset ja näyttely Galleria di Romassa	295
5.4.9	Näyttelyluettelot	299
5.4.10	Taiteilijat ryhtyvät taistoon	305
5.4.11	Näyttelyn vastaanotto	312
5.4.12	Järjestäjien näkemykset näyttelyn menestyksestä	318
5.4.13	Kunniamerkit	321
5.5	"He ovat tulleet!" Italialaiset naistaiteilijat Helsingissä ja Tampereella syksyllä 1937	325
5.5.1	Näyttelyn tausta ja järjestäjät	325
5.5.2	Näyttelyn suojelijat ja näyttelykomiteat	333
5.5.3	Näyttely Helsingissä, Tampereella ja Tallinnassa	335
5.5.4	Näyttelyn sisältö, näyttelyluettelot ja teosmyynti	343
5.5.5	Näyttelyn vastaanotto	349
5.5.5.1	Yleisö	349
5.5.5.2	Arvostelut	351
5.5.6	Natalia Mola	360
5.5.7	<i>Italianità</i> ja italialaisten naistaiteilijoiden näyttely	372
5.5.8	Natalia Molan näkemys Suomen ja Italian kulttuurisuhteista	374
5.6	Ettore Gian Ferrari ja suunnitelmat italialaisen taiteen näyttelyn järjestämisestä Suomeen 1937–1938	378
5.7	"Tervehdys aurinkoisten maisemien maasta". Modernin italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely Helsingissä vuonna 1938	393
5.7.1	Näyttelyn järjestäjät	393
5.7.2	Kunnia- ja näyttelykomiteat	396
5.7.3	Näyttely Varsovassa	398
5.7.4	Näyttely Helsingissä	399
5.7.5	Näyttely Kaunasissa, Riassa ja Tallinnassa	402
5.7.6	Näyttelyn sisältö ja teosmyynti	403
5.7.7	Näyttelyluettelot	409
5.7.8	Näyttelyn vastaanotto	411
5.7.8.1	Yleisö	411
5.7.8.2	Suomalaiset arvostelut	412
5.8	Taiteilija- ja näyttelyvaihtotoimisto Roomaan	420
6	LOPUKSI: SUOMI, ITALIA, TAIDENÄYTTELYT JA NATIONALISMI	424
	LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	456
	HENKILÖHAKEMISTO	473
	ABSTRACT	484

KIITOKSET

VÄITÖSKIRJANI AIHEEN VALINTAAN on vaikuttanut kolme asiaa: historia, työni arkistossa ja Rooma. Vaikka nyt väittelenkin taidehistoriassa, olen alun perin valmistunut filosofian maisteriksi pääaineenani yleinen historia. Historiatausta on vaikuttanut voimakkaasti sekä taidehistorian opintojeni taustalla että tutkimusaiheeni muotoutumiseen. Olen pitkään tehnyt päivätyöni arkistoa-aineistojen parissa Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkistossa. Arkistojen merkitys on siten auennut minulle myös osana työtäni, mikä osaltaan johti valitsemaan aiheen, joka vaati laajaa ja runsasta arkistoa-aineistojen tutkimista eri instituutioissa. Niihin tutustuminen onkin ollut mielenkiintoista tässä akateemisen tutkijan ja arkistonhoitajan kaksoisroolissa. Elämäni ensimmäinen ulkomaanmatka suuntautui aikoinaan Roomaan, ja siitä lähtien olen ollut innostunut Italiasta ja kaikesta siihen liittyvästä. Se johti pohtimaan aihetta, joka liittyisi Italiaan ja kiinnostaisi monesta eri näkökulmasta. Kaiken jälkeen Italia ei ole edelleenkaan menettänyt kiinnostavuuttaan!

Väitöskirjaprosessini on ollut pitkä, pitempi kuin ennalta kuvittelin. Aloitin sen nollapistestä, sillä en ollut aikaisemmin tutkinut aihetta tai tehnyt siitä opinnäytettä. Ajallisesti ja työekonomisesti olisi ollut järkevämpää jatkaa pro gradu -aiheen parissa, mutta en ole aikaisemminkaan valinnut lyhyintä reittiä. Yleisen historian pro gradu -tutkielmani aihepiiristä, 300-luvun ja 400-luvun alkupuolen naiseraikoista ja -luostareista Palestiinassa ja Egyptissä, siirryin taidehistorian pro gradussa 1800-luvun puoliväliin ja Suomen Taideyhdistyksen arpajaisiin. Nyt vuorossa oli siirtyminen 1900-luvulle ja Suomen ja Italian suhteisiin.

Pitkän prosessin loppuun viemiseen ovat olennaisesti vaikuttaneet ohjaajani, professori emerita Riitta Konttinen ja professori Annika Waenerberg. Riitta on ollut kannustava äitihahmo, jonka kokemus ja arkistotutkimuksen arvostus ovat merkinneet paljon. Annikan kyky rakenteiden havaitsemiseen on auttanut eteenpäin, ja yhteiset keskustelut niin Café Aallossa kuin Annikan kotona Jyväskylässä ovat ulottuneet yli väitöskirja-aiheeni. Sydämellinen kiitos molemmille!

Esitarkastajiltani professori Taina Syrjämaalta ja yliopistonlehtori Kari Kotkavaaralta sain osuvia huomiota ja neuvoja, joita kaikkia en ole valitettavasti pystynyt noudattamaan. Kahden heidän kaltaisensa asiantuntijan tarkka pereh-

tyminen työhöni on etuoikeus. Kiitän Taina Syrjämaata, että hän suostui vasta-
väittäjäkseni.

Professori Kirsi Saarikangasta kiitän tutkimukseeni perehtymisestä
prosessin loppuvaiheissa ja lupautumisesta väitöstilaisuuteni kustokseksi. Pro-
fessori Laura Kolbelle kiitokset siitä, että hän otti vastaan tiedekunnan edusta-
jan tehtävän.

Väitöskirjani ilmestyy työpaikkani Kuvataiteen keskusarkiston omassa
julkaisusarjassa. Entinen pitkäaikainen keskusarkistonjohtaja ja esimieheni Ulla
Vihanta tarjosi minulle mahdollisuutta julkaista tutkimukseni hänen perusta-
massaan sarjassa ja suhtautui myönteisesti virkavapauksiini, mistä olen kiitollin-
nen. Keskusarkiston nykyinen johtaja Riitta Ojanperä piti väitöskirjani edelleen
julkaisuohjelmassa ja on suhtautunut ymmärtävästi projektin loppuun viemi-
seen. Jaana Jäntti ja Arto Tenkanen Lagartosta vastaavat hienosta ulkoasusta.

Työtoverini Kuvataiteen keskusarkistossa ovat vuosien varrella suhtautu-
neet kannustavasti hankkeeseeni. Erityisen suuri kiitos kuuluu Helena Hätöselle,
joka on auttanut arkistoaineistojenkin suhteen, mutta myös kantanut suurempaa
työtaakkaa poissaolojeni aikana. Helenan ja Maritta Mellaisin kanssa olen käynyt
monia jatko-opintoihin ja tutkimusprosessiin liittyviä keskusteluja. Marika Kok-
kinen on kuvannut suurimman osan väitöskirjani kuvista.

Olen käynyt aineistoa läpi monessa arkistossa, ja haluan työtovereideni
lisäksi kiittää minua auttanutta henkilökuntaa muun muassa Kansallisarkistossa,
ulkoasiainministeriön arkistossa, Tampereen kaupunginarkistossa, Wäinö Aalto-
sen museossa, Turun taidemuseossa (jossa erityiskiitokset Christian Hoffmanille),
Åbo Akademin kirjastossa, Tukholman kaupunginarkistossa, Liljevalchin taide-
hallissa ja *Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanean* arkistossa. Roomassa
sijaitsevan *Archivio Centrale dello Staton* laajojen kokoelmien käyttö ja relevantin
aineiston löytäminen olisi ollut monin verroin vaikeampaa ilman asiantuntevan
Daniela Loyolan opastusta. Sain Italian ulkoministeriön *Archivio Storico Diploma-
ticon* aineistoja käyttööni keväällä 2007, vaikka ne oli pakattu tilojen muuton ja
korjaustöiden takia. Kiitos siitä kuuluu arkiston silloiselle johtajalle Andrea Viso-
nelle, joka yhdessä vaimonsa Emanuela Sestierin kanssa osoitti minulle tuolloin ja

perheelleni myöhemminkin myös vieraanvaraisuutta. Kiitokseni eivät enää tavoita vuonna 2010 kuollutta Claudia Gian Ferraria, joka antoi minun tutkia toimistossaan Milanossa isänsä perustaman Galleria Gian Ferrarin arkistoa.

Keskittymisen kokopäiväiseen väitöskirjan tekemiseen ovat mahdollistaneet Jenny ja Antti Wihurin rahaston, Emil Aaltosen ja Alfred Kordelinin säätiöiden ja Helsingin yliopiston myöntämät apurahat. Helsingin yliopiston myöntämän Kanslianeuvos Kaarlo Koskimiehen ja rouva Irma Koskimiehen rahaston matka-apurahan turvin vietin työntäyteisen arkisto- ja kirjastokuukauden Italiassa keväällä 2007, ja Suomalais-ruotsalaisen kulttuurirahaston oleskelustipendi mahdollisti arkistotutkimukset Tukholmassa toukokuussa 2009. Suomen Rooman-instituutille kiitos siitä, että sain asua Villa Lantessa Italiaan suuntautuneilla arkistotutkimusmatkoillani. Työn edistymiselle oli merkitystä myös työpisteellä, joka minulla oli kahteen otteeseen yliopistolla.

Työelämän ja väitöskirjan loppuunsaattamisen yhdistäminen on ollut välillä vaikeaa. Merkittävän sysäyksen sen onnistumiseen antoi minulle keväällä 2011 työnohjaajanani Valtion taidemuseossa toiminut Leena Leskinen.

Minua on erityisesti ilahduttanut se yhteisöllisyys, jonka kohtasin väitöskirjaa tehdessäni. Olen saanut tuntea kuuluvani tutkijoiden ja jatko-opiskelijoiden yhteisöön ja löytänyt myös uusia ystäviä ja tuttuja. Vertaistuki on ollut korvaamatonta. Vuosina 2006–2008 jaoin Maria Vainio-Kurtakon kanssa niin työhuoneen kuin tutkimuksen teon ilot ja surut (ja uudelleen kesällä 2011 vaikkakin eri huoneissa). Kiitän myös muita Vuorikatu 3:n 5. kerroksessa työskennelleitä, erityisesti Anna Ripattia ja Henrika Tandefeltia.

Esitellessäni aihetta taidehistorian tutkijaseminaareissa ja muissa yhteyksissä olen saanut monia hyödyllisiä kommentteja eri henkilöiltä, joita kaikkia en voi valitettavasti tässä mainita. Kiitos erityisesti yliopistonlehtori Renja Suominen-Kokkoselle ja kaikille opponenteilleni, etenkin Hanne Selkokarille, Marja Saloselle ja Maija Koskisellem. Maijan kanssa olen käynyt myöhemminkin monia antoisia keskusteluja muun muassa Pierre Bourdieusta. Kari Kotkavaaran innostavasti ja innostuneesti keväällä 2008 vetämä taidehistorian jatko-opiskelijoiden nationalismi-seminaari oli meille kaikille osallistujille tärkeä. Karin ohel-

la Petja Hovinheimo, Hanna Kemppi, Marja-Terttu Kivirinta, Kati Lintonen, Anne-Maria Pennonen, Anna-Kaisa Rastenberger jo aikaisemmin mainittujen Maria Vainio-Kurtakon ja Anna Ripatin ohella ansaitsevat kiitoksen avusta vaikean teeman haltuunotossa.

Italia on ollut yksi yhdistävä tekijä, ja haluan mainita erityisesti taidehistoriasta Virve Heinisen ja historian puolelta Liisa Suvikummun. Timo Keinänen on auttanut pyyteettömästi muun muassa antamalla käyttööni erilaista aineistoa ja lahjoittamalla Kuvataiteen keskusarkistoon keräämänsä Suomea ja Venetsian biennaalia koskevan arkistoaineiston. Italialaiset kollegat, Suomessa asuva Antonella Perna ja Roomassa asuva Stella Bottai, ovat auttaneet minua eri tavoin ja neuvoin. On ollut ilo tavata heitä myös Roomassa koko perheen voimin. He ansaitsevat suurkiitoksen myös siitä kärsivällisyydestä, jolla he ovat kuunnelleet takeltelevaa italiaani.

Sukulaiset ja ystävät ovat tarjonneet välttämätöntä vastapainoa jatko-opinnoille. Sisarelleni Merja Kuittiselle kiitos rohkaisusta ja uskosta työni valmistumiseen. Kälyni Päivi Paloposki oikoluki tottuneesti loppuvaiheessa käsikirjoituksen ja palautti sen täynnä asiantuntevia huomautuksia ja korjauksia.

Vanhempani Aili ja Kalle Sihvonen ovat aina tukeneet ja kannustaneet. He ovat opettaneet arvostamaan tiukkaa työntekoa ja koulutusta, mutta myös oman tien kulkemista. Omistan väitöskirjani heille.

Kun aloitin jatko-opinnot, lapseni Emma ja Miska olivat vielä ala-astealaisia. Vuodet ovat vierineet, ja he ehtivät tulla täysi-ikäisiksi kaksi päivää ennen väitöstilaisuuttani. Kiitos heille olemassaolosta ja siitä, että elämässä on ollut niin paljon muutakin kuin väitöskirja ja työ. Väitöskirjaprosessini aikana mieheni Jyrki on ollut kriittinen lukija, arkisto-opas, tutkimusavustaja, oikolukija ja kodinhoitaja. Ilman hänen panostaan ja tukeaan väitöskirjani ei olisi koskaan valmistunut. Kiitos kaikesta!

On tullut aika laittaa piste tälle projektille.

Kotona Mannerheimintielle pääsiäisenä 2012

Hanna-Leena Paloposki



AMOS ANDERSON osti italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Helsingin Taidehallista syksyllä 1937 kolmen muun teoksen ohella Stefania Guerzoni-Spanion maalauksen *Telakka*. OMISTAJA JA KUVA: AMOS ANDERSONIN TAIDEMUSEO.

JOHDANTO

1.1 TAIDENÄYTTELYT JA SUOMEN JA ITALIAN JULKISET KUVATAIDESUHTEET

Kun suomalainen taidenäyttely avattiin Roomassa kesäkuussa 1937, Suomen taide teki ”juhlallisen sisääntulon Roomaan legitimoidakseen itsensä italialaisen

ja roomalaisen taiteen parhaimpien traditioiden perillisenä”, kuten avajaisissa puhunut Suomen väliaikainen asiainhoitaja Helge von Knorring asian ilmaisi. Näyttelyn ajateltiin nostavan esiin ne lukuisat kulttuuri- ja taidesuhteet, joita maiden välillä oli ollut jo vuosisatoja huolimatta suuresta maantieteellisestä etäisyydestä.¹ Vaikka suomalaisten ja italialaisten yksityiset kulttuurisuhteet ulottuivatkin menneisyyteen, kuvataiteen osalta 1800-luvun alkupuolelle, Suomen itsenäistyminen toi mukanaan uuden merkittävän kulttuurisuhteiden tason: kahden valtion bilateraaliset kulttuurisuhteet, joista Suomen näyttelykin oli yksi esimerkki.

Tutkimukseni aiheena ovat Suomen ja Italian julkiset kuvataidesuhteet 1920-luvulta vuoteen 1944. Tutkin aihetta kulttuurisuhteiden näkökulmasta, ja tämä näkökulma kulkee punaisena lankana koko tutkimuksen läpi. Keskityn tutkimuksessani julkiseen ja viralliseen kenttään, mutta sisällytän siihen suhteisiin olennaisesti vaikuttaneet yksityiset henkilöt. Julkisilla suhteilla tarkoitan tutkimuksessa suhteita, joihin liittyvät sopimukset, toiminta ja tapahtumat olivat periaatteessa kaikkien tiedossa olevia, avoimesti tapahtuvia ja yleisiä ja yleisön käytettäviksi tai nähtäviksi tarkoitettuja ja/tai yhteiskunnallisten laitosten järjestämiä.²

Keskeinen tutkimuskohteeni ovat kuvataidenäyttelyt ja niiden merkitys Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa. Käsittelen sekä Suomen osallistumista Italiassa järjestettyihin kansainvälisiin näyttelyihin ja osallistumiseen liittyneitä suunnitelmia että Suomen ja Italian välistä taidenäyttelyvaihtoa ja siihen kuuluvia suunnitelmia ja hankkeita.

- 1 Helge von Knorringin puhe Suomen taiteen näyttelyn avajaisissa 28.6.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon 1937. Fb 65 Italia. UMA.
- 2 Määritelmä pohjautuu *Nyky-suomen sanakirjan* määritelmään sanalle ’julkisen’. Nyky-suomen sanakirja 1953, 54.

Taidenäyttely voidaan määritellä tilapäiseksi taideteosjoukon kokoamiseksi yhteen käsitteelliseksi ja muodolliseksi kokonaisuudeksi, joka on jonkun nähtävissä enemmän tai vähemmän julkisessa tilanteessa. Sitä voidaan myös pitää muotona, jolla näytetään sellaista, jota jollakin tavalla pidetään arvokkaana, omaperäisenä tai erityisenä, eli sellaista, joka jonkun mielestä on tarkastelun arvoista. Näin taidenäyttelyllä on myös evaluoiva funktio. Modernin taidenäyttelyn juuret ovat Pariisissa 1600-luvun lopussa alkaneessa salonkitraditiossa, mutta nykyiseen muotoonsa se kehittyi pääosin 1800-luvulla. Julkinen taidenäyttely on perinteisesti esittänyt ”hyvää” ja relevanttia taidetta, jonka on valinnut esitettäväksi jonkinlainen organisoitu valinta- ja juryjärjestelmä.³

Taidenäyttelyvaihto on ollut paljon käytetty kulttuurivaihdon muoto ja osa oman maan tunnetuksi tekemistä. Siihen kuuluu aina vastavuoroisuusperiaate, joka muutenkin oli olennainen tekijä valtioiden välisissä kulttuurisuhteissa⁴. Sisällyttän taidenäyttelyvaihtoon tutkimuksessani kaikki jonkinasteista tukea saaneet tai eri syistä virallisiksi leimatut kuvataidenäyttelyt, joita lähetettiin maiden välillä. Näyttelyitä tutkinut Francis Haskell käyttää termiä *government exhibition*, ”valtiollinen näyttely”, ulkomaille viedyistä näyttelyistä, joita ei ainoastaan järjestetty virallisessa (kuninkaallisessa, presidentin tai hallituksen) suojeluksessa vaan jotka myös organisoitiin yhteistyössä lähettävän maan hallituksen kanssa.⁵ Määritelmä on osuva hänen käyttämälleen käsitteelle, mutta itse pidän parempana ilmaisua ’virallinen näyttely’, jolle annan myös hieman Haskellin määritelmää laajemman merkityksen. Lasken siihen mukaan tutkimusajanjakson näyttelyiden kohdalla myös ne näyttelyvaihdon piiriin kuuluneet näyttelyt, joilla oli selvä virallinen kunniakomitea, jonka jäsenet ainakin osaksi edustivat lähettävän maan johtoa, jotakin sen virallista ja julkista instituutiota tai yhdistystä tai johon kuului hallitsijaperheen jäseniä tai henkilöitä, joilla oli lähettäjamaassa arvostettu, virallisuonteinen asema. Mukaan kuuluvat myös kaikki ne näyttelyt, jotka saivat oman maansa virallisilta elimiltä rahallista tukea, ja näyttelyt, joita lähettäjamaassa ei ehkä koettu virallisiksi, mutta jotka vastaanottajamaassa otettiin vastaan sellaisina, eli status tuli vastaanoton kautta. Viralliseksi kokeminen tulee esille lehtikirjoituksissa ja esimerkiksi siinä, miten kyseisiä näyttelyitä käytettiin myöhemmin perusteluna näyttelyvaihdon vastavuoroisuusperiaatteelle. Virallisuus sinänsä on hankalasti rajattava käsite, jota käytettiin tutkimusajanjaksolla hyväksi myös oman toiminnan perustelemiseksi. Näyttelyvaihtoon rinnastettava asia on myös valtion osallistuminen omalla osastolla kansainvälisiin taidenäyttelyihin.

3 Hirvi-Ijäs 2007, 10, 23, 27.

4 Mitchell 1986, 81.

5 Haskell 2000, 109.

Rajaan tutkimukseni ulkopuolelle yksityisnäyttelyt, lukuun ottamatta Roomassa keväällä 1939 järjestettyä Matti Hauptin näyttelyä, jolla on liittymäkohtia Suomen ja Italian julkisiin taidenäyttelysuhteisiin. En myöskään käsittele yksittäisten suomalaisten taiteilijoiden yksityisiä osallistumisia italialaisiin ryhmänäyttelyihin. Taideteollisuuden näyttelyt, kuten Milanon triennaalit, jäävät myös tutkimusrajauksen ulkopuolelle.

Luvussa 2 luon taustaa varsinaiselle tutkimusaiheelleni esittelemällä Suomen ja Italian kulttuuripolitiikkaa ja -hallintoa tutkimusajanjaksolla sekä kansallisen ja fasisin taiteen vaatimuksia. Nostan esiin Suomen ja Italian välisten julkisten kulttuurisuhteiden toimijoita ja suhteiden erilaisia muotoja esimerkein, minkä lisäksi tarkastelen Suomen ja Italian kulttuurisopimushanketta vuonna 1935.

Käsittelen kansainvälisten näyttelyiden ja näyttelyvaihdon syntyä luvussa 3.1. Pyrkimykseni on löytää tekijöitä, jotka johtivat niiden syntyyn ja käyttöön ja sitä kautta mahdollisia yhteyksiä tutkimusajan näyttelyihin. Luvuissa 3.2 ja 3.3 selvitän fasisisessa Italiassa luotua näyttelyjärjestelmää toimijoineen ja Suomen taidenäyttelyvaihtoa yleensä vuosina 1917–1944. Jälkimmäistä ei ole tutkittu, joten olen koonnut kokonaisesityksen alkuperäislähteiden pohjalta. Perustutkimuksen puuttumisesta johtuen käsittelen aihetta suhteellisen laajasti ja käyn läpi näyttelyvaihdon toimijoita. Tarkastelen myös sitä, oliko näyttelyvaihdolla yhteyttä maiden sisä- ja ulkopolitiikkaan. Nämä luvut ovat välttämättömiä tutkimuskohteeni kontekstoisemiksi ja ymmärtämiseksi.

Luvussa 4 tarkastelen Suomen osallistumista tai osallistumishankkeita joihinkin Italiassa järjestettyihin kansainvälisiin taidenäyttelyihin. Firenzessä vuonna 1927 järjestetty kansainvälinen grafiikan näyttely on esimerkkinä näyttelystä, johon ei koottu Suomen maaosastoa, ja *Roma nell'Ottocento* -näyttely vuonna 1932 puolestaan näyttelystä, johon osallistuttiin. Yhtenä tarkastelukohteena ovat suunnitelmat ja yritykset saada Suomi mukaan Venetsian biennaaleihin. Miten Suomi kutsuttiin niihin, kuka teki aloitteen ja miten asiaa hoidettiin ja siitä päätettiin?

Luku 5 keskittyy Suomen ja Italian väliseen taidenäyttelyvaihtoon ja siihen liittyviin ja sitä sivuaviin hankkeisiin. Maiden välinen vaihto käsittää tutkimusajankohtana neljä virallista näyttelyä, jotka kaikki järjestettiin 1930-luvulla. Ensimmäinen oli *Il Novecento Italianon* näyttely Helsingin Taidehallissa ja Turun taidemuseossa syksyllä 1931 ja toinen Suomen taiteen retrospektiivinen näyttely Milanossa yksityisessä Galleria Gian Ferrarissa ja Roomassa Galleria di Romassa keväällä ja kesällä 1937. Sen jälkeen Suomessa esiteltiin ajan italialaisten naistaiteilijoi-

den taidetta Helsingin Taidehallissa ja Tampereen taidemuseossa syksyllä 1937. Alkuvuodesta 1938 oli vuorossa modernia italialaista maisemataidetta Helsingin Taidehallissa.

Selvitän, miten Suomen ja Italian vaihtonäyttelyt saivat alkunsa, kuka teki niissä aloitteen, ketkä osallistuivat niiden kokoamiseen, miten näyttelypaikat valittiin, mitä näyttelyt sisälsivät, mikä oli niiden virallisuuden aste tai muoto, kuka ne rahoitti ja miten ne otettiin vastaan. Käsittelen vastaanottoa niin kävijämäärän, virallisten kommenttien kuin näyttelyarvosteluiden kautta. En kuitenkaan tarkastele yksittäisten taiteilijoiden ja heidän teostensa saamia kommentteja, vaan nostan esiin arvosteluissa esitettyjä yleisempiä arvioita ja teemoja. Noudatan kunkin näyttelyn kohdalla käsittelyssä samaa rakennetta siltä osin, kuin se on mahdollista ja kyseisen näyttelyn käsittelyn kannalta järkevää. Olen myös pitäytynyt näyttelyprojekteja koskeissa alaluvuissa yksinkertaisiin otsikoihin voidakseni rinnastaa eri näyttelyhankkeiden ja -prosessien käsittelyn. Tarkastelen lisäksi näyttelyhankkeita, jotka eivät eri syistä toteutuneet. Pyrin löytämään näyttelyiden ja niihin liittyvien suunnitelmien taustalla vaikuttaneet motiivit, päämäärät ja aatteet. Käsittelen myös näyttelyvaihtoon liittyntä ajatusta taiteilija- ja näyttelyvaihtotoimiston perustamisesta Roomaan vuonna 1939.

Tavoitteenani on hahmottaa se runsas, monipolkuinen ja eksyttäväkin aluskasvillisuus ja maasto, jossa näyttelyitä suunniteltiin ja tehtiin. Mitä oli sen ylhäältä ja vuosikymmenten päästä katsoen yksinkertaiselta vaikuttavan toteamuksen ja tosiasian takana, että Italia ja Suomi vaihtoivat neljä taidenäyttelyä 1930-luvulla? Mitä kaikkea tapahtui ja tehtiin, että vaihtonäyttelyt toteutuivat?

Koska esitän toteutuneet näyttelyhankkeet ja -suunnitelmat eräänlaisina kertomuksina, jotka käyvät läpi koko prosessin, olen erottanut taustoittavan aineiston selkeästi omiin lukuihinsa 2 ja 3. Kontekstioivan tiedon yhdistäminen ja jakaminen osaksi varsinaisia sisältölukuja katkaisisi tapahtumien luontevan ja usein kronologisen kulun.

Luvussa 6 kokoon yhteen tutkimuskysymykset sekä tutkimustyön ja lähdeaineiston pohjalta niihin saadut vastaukset sekä käsittelemistäni teemoista tekemäni tulkinnat ja johtopäätökset. Väitöskirjani avulla hahmottuu monisyinen kuva nuoren itsenäisen Suomen kahdenvälisistä kuvataidesuhteista ja Suomen ja Italian suhteiden jatkumosta.

Itsenäistymisen myötä Suomi alkoi valtiona luoda omaa kulttuuripolitiikkaansa ja solmia suhteita muihin valtioihin. Ulkomailla se halusi antaa itsestään kuvan itsenäisenä ja yhtenäisenä, oman kulttuurin omaavana kansakuntana. Kulttuurin piirissä etsittiin omaa tietä kansal-

listen aatteiden ja kansainvälisten virtausten välissä. Yhteiskunnallisesti ja poliittisesti aika oli valtion sisäisen toimivuuden ja toimintatapojen etsimisen aikaa, johon sisältyi jyrkkiäkin poliittisia rintamalinjoja. Samoin Italiassa elettiin ensimmäisen maailmansodan päättymisen jälkeen aluksi yhteiskunnallisesti epävakaa vaihetta, jota seurasi fasistien tulo valtaan syksyllä 1922. Vuodesta 1925 alkaen maassa vallitsi fasistinen diktatuuri, ja uusi hallinto vaikutti maiden välisiin suhteisiin sekä maan taiteeseen ja taidepolitiikkaan. Toinen maailmansota löi oman leimansa myös kulttuurisuhteisiin ja kahdenvälisten suhteiden toiminnan yleisiin mahdollisuuksiin. Suomen suhteet Italiaan säilyivät vuoteen 1944 asti, koska maat olivat sodassa rintamalinjan samalla puolella. Lopetankin tutkimukseni vuoteen 1944, jolloin päättyi Suomessa myös nk. ensimmäisen tasavallan aika. Sota oli hävitty ja kulttuurisuhteidenkin osalta siirryttiin uuteen, muuttuneen kansainvälis-poliittisen tilanteen muovaamaan vaiheeseen. Vaikka pääosa taidenäyttelyihin liittyvästä toiminnasta Suomen ja Italian suhteissa ajoittuu 1930-luvulle ja toisen maailmansodan aikaan, ulotan tutkimukseni taustoituksen osalta 1920-luvulle ja Suomen itsenäistymiseen saakka. Näin saan mukaan välttämättömän kontekstin. Aikarajausta puoltaa myös fasismin valtaan pääsy Italiassa juuri 1920-luvulla.

Tarkastelen aihetta enemmän suomalaisen taide-elämän ja taidekentän näkökulmasta, mutta valaistakseni Italia-kontekstia käsittelen eri yhteyksissä myös Italian nationalismia, kulttuuripolitiikkaa ja fasistista näyttelyjärjestelmää. Näitä aiheita on Italiassa tutkittu paljon, joten voin tukeutua olemassa olevaan tutkimustietoon. Itse vaihtonäyttelyissä ja näyttelysuunnitelmissa käytän kummankin maan osalta tasavertaisesti alkuperäislähteitä.

1.2 KULTTUURI VALTIOIDEN VÄLISISSÄ SUHTEISSA

Kulttuuri on tärkeä tekijä kansainvälisissä suhteissa.

Suurvallat ryhtyivät jo

1800-luvun loppupuolella käyttämään sitä kansallisen ulkopolitiikan välineenä, ja siihen liittyi nimenomaan oman kielen ja kulttuurin levittäminen ulkomaille.⁶ Kulttuurisuhteita pidetäänkin valtioiden välisten suhteiden olennaisena kolmantena ulottuvuutena; kaksi muuta ovat politiikka ja kauppa.⁷ J. M. Mitchellin määritelmän mukaan kulttuurisuhteet ovat suhteita, jotka edistävät kulttuuri- ja koulutusinstituutioiden ja yksilöiden välisiä yhteistyösuhteita niin, että kansakunnat voivat olla yhteydessä toisiinsa intellektuaalisesti, taiteellisesti ja sosiaalisesti. Niitä voidaan hoitaa niin yksityisten kuin julkisten instituutioiden aloitteesta,⁸ ja ne voidaan ymmärtää kansainvälisten suhteiden kokonaiskentässä esiintyvänä kult-

6 Siikala 1976, 25–26.

7 Jalonen 1985, 10; Mitchell 1986, 1. Joskus neljänneksi erotetaan sotilaalliset suhteet.

8 Mitchell 1986, 81.

tuurisen vuorovaikutuksen sekä kahden- ja yhdensuuntaisen vaihdannan kokonaisuutena.⁹ Tutkimuksessani kulttuurisuhteet tarkoittavat suomalaisten julkisten instituutioiden ja yksityisten henkilöiden vaalimia yhteistyösuhteita Italian valtion, italialaisten taideinstituutioiden ja italialaisten kanssa. Katson niihin kuuluvan myös kaiken kulttuuriin ja kulttuurivaihtoon liittyvän toiminnan, jossa jonkin maan viranomaiset, kuten ministeriöt ja lähetystöt, ovat mukana, sekä kulttuuridiplomatian, joka sinänsä on käsitteenä kulttuurisuhteita kapeampi viitaten nimenomaan hallitusten väliseen toimintaan.¹⁰ Tarkoitan tutkimuksessani kulttuurilla eri taiteen aloja, tiedettä ja joltain osin koulutusta ja opetusta.

Kuvataiteen ja laajemmin kulttuurin käytön tai mukanaolon kahden maan välisissä suhteissa voi jakaa kolmeen eri muotoon. Ensimmäinen on kulttuurivaihto, jossa on kyse nimenomaan vastavuoroisuudesta: toiminta kulkee kumpaankin suuntaan maiden välillä, vaihdetaan esimerkiksi taidenäyttelyitä. Toisena on kulttuurivienti tai -promootio, joka on luonteeltaan yksisuuntaista ja ekspansiivista. Kolmanneksi voidaan erottaa yksittäisten taiteilijoiden ja taidekentän jäsenten suhteet ja toiminta, erityisesti matkat toiseen maahan ja opiskelu siellä. Siinä on kyse ennen kaikkea yhdensuuntaisuudesta siten, että esimerkiksi suomalaiset hakevat ja saavat jotakin, koulutusta tai vaikutteita, toisesta maasta. Suomen ulkomaansuhteita myös kulttuurin alalla tutkinut Juhani Paasivirta on päätenyt melko samanlaiseen jakoon. Hän kirjoittaa, että Suomen ulkomaisissa kulttuurisuhteissa on kysymys kolmijakoisesta ilmiöstä: vaikutteiden vastaanotosta (mainitsemani kolmas muoto), vuorovaikutuksesta kulttuurisuhteiden alalla (ensimmäinen muoto) sekä kulttuuriviennistä (toinen muoto). Hän tosin erottaa toisistaan kulttuuriviennin ja Suomen tunnetuksi tekemisen,¹¹ mutta mielestäni ne ovat paljolti sama asia.

Tutkimuskohteenani ovat mainitsemistani kulttuurisuhteiden muodoista kaksi, kulttuurivaihto ja kulttuurivienti kuvataiteen alalla ja se miten niitä toteutettiin Suomen ja Italian välisissä suhteissa nimenomaan taidenäyttelyiden avulla. Kulttuurivaihto ja kulttuurivienti eivät useimmiten ole erotettavissa toisistaan, vaan oman maan tunnetuksi tekeminen kuuluu myös kulttuurivaihtoon. Vaihdon yksi perusoletus on kansainvälisyys ja ajatus kansojen keskinäisestä vuorovaikutuksesta, joita pidetään yleisesti korkeakulttuurin alalla kiistattoman myönteisinä, kuten Seppo Knuuttila on todennut.¹²

Nykyisin käytetty termi kulttuurivienti merkitsee kulttuuripiiristä toiseen tapahtuvaa kulttuuristen merkitysten vaihdantaa, joka voi olla sekä yksityistä että julkista, sekä kaupallista että voittoa tuottama-

9 Jalonon 1985, nootti 1, 280. Kulttuurisuhteisiin voidaan bilateraalistien suhteiden lisäksi laskea kansainvälinen kulttuuriyhteistyö. Ks. Siikala 1976, 28.

10 Mitchell erottaa voimakkaasti toisistaan kulttuuridiplomatian ja kulttuurisuhteet. Kulttuuridiplomatia pyrkii hänen mukaansa tekemään vaikutuksen ja antamaan maasta suotuisan kuvan tarkoituksenaan helpottaa diplomaattista toimintaa kokonaisuutena, kun taas kulttuurisuhteet ovat neutraalimpia ja kattavampia. Hänen mukaansa kulttuurisuhteiden tarkoituksena on harvoin etsiä yksipuolista etua; niillä pyritään saavuttamaan kansallisten yhteisöjen välille ymmärrystä ja yhteistyötä molempien eduksi. Ks. Mitchell 1986, 2–3, 5. Erottelu ei kuitenkaan ole toimiva. Käytännössä tutkimusajanjaksollani on useimmiten mahdotonta erottaa niitä toisistaan, ja ne olivat yleensä molemmat mukana julkisissa hankkeissa.

11 Paasivirta 1984, 284.

12 Knuuttila 1994, 21.

tonta.¹³ Käytän tutkimuksessani usein neutraalia ja tutkimusajanjakson Suomessa käytettyä ilmaisua oman maan tunnetuksi tekeminen. Myös kulttuuripropaganda-termiä käytettiin tuohon aikaan paljon. Sillä on nykyisin negatiivinen merkitys, jonka se sai maailmansotien välisten eurooppalaisten diktatuuri- ja toisen maailmansodan johdosta. Mitchell määrittelee sen kansakunnan kulttuuristen attribuuttien käyttämiseksi propagandatarkoituksessa. Kyse on tiedon ja aatteiden levittämisestä päämääränä saavuttaa etua kilpailussa ja saada ihmiset uskomaan haluttu viesti, joka sinänsä voi olla täysin kunniallinen. Se on myös elementti, joka – vaikkakin usein implisiittisesti – sisältyy kulttuuridiplomatiaan. Mitchellille kulttuuripropaganda on kulttuurin levittämistä.¹⁴

Olli Jalonen käyttää kulttuurituontia käsittelevässä tutkimuksessaan käsitettä kulttuurisuhdepolitiikka.¹⁵ En pidä oman tutkimukseni kannalta relevanttina, enkä aina mahdollisenakaan, erottaa erillistä kulttuurisuhdepolitiikkaa: kulttuurisuhteet olivat osa kunkin maan kulttuuripolitiikkaa, Mitchellin määritelmän mukaisesti ulkoista kulttuuripolitiikkaa, ja toisaalta osa muita maidenvälisiä suhteita ja siten maiden ulkopolitiikkaa. On myös muistettava, että kulttuurisuhteet voivat olla julkisten ohella myös yksityisiä ja että monissa tapauksissa yksityisten henkilöiden suhteita voidaan hyödyntää tai ne muodostavat osan julkisista suhteista. Tämä tulee esiin myös Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa.

Julkisia kulttuurisuhteita, joihin usein liittyy tavalla tai toisella julkista rahoitusta, voidaan ajatella käytettävän maiden välisissä suhteissa rauhan välineenä, tavallisen diplomatian välineenä, kansainvälisen ymmärryksen lisäämisen apuna ja kaupankäynnin helpottajana.¹⁶ Näihin Mitchellin luettelemiin tehtäviin on lisättävä muut ulkopoliittiset sekä nationalistiset ja sisäiseen politiikkaan liittyvät tekijät sekä olennaisena oman maan tunnetuksi tekeminen.

Suomen kansainvälisiä kulttuurisuhteita tutkineen Kalervo Siikalan mukaan ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen valtioiden poliittinen ja sotilaallinen kilpailu sai yhä totaalisemman luonteen ja otti aseekseen myös propagandan, ajatusten, mielipiteiden ja oppien tarkoituksellisen levittämisen. Hänen mielestään ”vaatimattomat” julkiset yritykset kulttuurisuhteiden edistämiseksi alistettiin propagandan päämäärille ja kulttuurisuhteet alkoivat saada ulkopoliittista merkitystä. Johdatavat suurvallat järjestivät uudelleen kulttuurisuhteita varten tarkoitetut hallintoelimensä aikaisempaa korkeammalle tasolle.¹⁷ Siikalan näkemys ei anna ajan kulttuurisuhdetoiminnalle juurikaan ansioita. Euroopan kulttuuridiplomatian historioitsija Anthony Haigh on samoilla linjoilla

13 Ks. esim. Suomen Museoliitto, Kulttuurivienti-hankkeen kysely museoille, sähköpostiviesti Museoposti-postituslistalla 25.3.2004. Tekijän arkisto.

14 Mitchell 1986, 9–10, 81.

15 Jalonen 1985, ks. esim. 79, 120–121.

16 Mitchell 1986, 12–21.

17 Siikala 1976, 25–28.

ja katsoo, että toiseen maailmansotaan mennessä ainoastaan Ranska oli saavuttanut kypsän kehitysvaiheen kansainvälisten kulttuurisuhteidensa kehityksessä ja hallinnossa. Hänen mukaansa Saksa ja Italia olivat sen sijaan päästäneet toimintansa vajoamaan ideologisen kiihotuksen tasolle ja Englannin yritykset olivat harrastelijamaisia.¹⁸ Haighin mielipiteeseen on vaikea kaikin osin yhtyä vaikkapa Italian julkisten kuvataidesuhteiden osalta: esimerkiksi kuvataidenäyttelyvaihdosta on vaikeaa löytää ideologista kiihotusta, vaikka sen taustalla olikin selkeä halu tehdä myös fasistista propagandaa, kuten myöhemmin tässä tutkimuksessa selviää.

Kulttuurisuhteiden kolmas muoto, ns. taiteilijamatkat Italiaan on se ryhmä, johon tutkimus on tähän asti ensisijaisesti kohdistunut. Maailmansotien välistä aikaa on pidetty Suomen taide-elämässä Italia-suhteiden osalta marginaalisena, eikä sitä ole aikaisemmin juurikaan tutkittu, ei yksittäisten henkilöiden eikä virallisten suhteiden osalta. Taiteilijamatkat ovat niin laaja kokonaisuus, että sitä on mahdotonta sisällyttää osaksi tätä väitöskirjaa. Olen myös rajannut suomalaisen kuvataidekentän edustajien yksityiset käsitykset fasismista ja Italiasta tutkimukseni ulkopuolelle. Läpikäymäni lähdeaineiston perusteella voi kuitenkin sanoa, että Italiassa fasismin kaudella käyneet suomalaistaiteilijat ja muut taidekentän edustajat pääosin kehuivat julkisuudessa maassa tapahtuneita muutoksia ja Mussolinia, jota joissakin suomalaispiireissä alettiin kutsua kotoisalla salanimellä Muhonen.¹⁹

1.3 HISTORIA, TAIDEHISTORIA JA ARKISTOTUTKIMUS

Väitöskirjani tutkimuksellinen viitekehys on historian tutkimus, ja se pohjautuu laajaan lähdeaineiston kartoitukseen ja läpikäymiseen.

Näin ollen sitä voi luonnehtia historian alan perustutkimukseksi, jonka tutkimuskohde kuuluu taidehistorian alaan. En tutki kuvia tai taide-teoksia, mutta katson, että oma tutkimukseni on kuvakulttuurin ja siihen liittyvien julkisten ja valtiollisten suhteiden tutkimusta.

Historiantutkijoista osa pitää tutkimusta rekonstruktiona, osa konstruktiona ja osa niiden välimuotona.²⁰ Historiantutkimukseen vaikuttavat aina vallalla olevat käsitykset historiasta ja siihen liittyvistä ilmiöistä ja tapahtumista sekä aikaisempi tutkimus. Jorma Kalela korostaa Paul Ricoeurin tukeutuen, että historiantutkijan työtä tulee aina hallita pyrkimys tehdä oikeutta tutkimuksen kohteena oleville ihmisille ja asioille ja juuri pyrkimys tehdä oikeutta tutkimuksen kohteelle on peruste puhua rekonstruktiosta konstruktion sijaan.²¹ Tutkijan tehtävänä on tavoittaa menneisyys, jolloin kyse on nimenomaan tutkimuskohteen

18 Haigh 1974, 36.

19 Ks. esim. Aini Nevander Pontus Artille (joka silloin Suomen Rooman-lähettiläänä), Helsinki 23.5.1935. Kansio 4. Pontus Artin arkisto. KA; Tuulio 1969, 217. Nimitys oli syntynyt ilmeisesti Suomen Rooman-lähetystön piirissä.

20 Katajisto 2003.

21 Kalela 2000, 51, 55–56, 71. Historian olemuksen pohdintaan liittyvä kirjallisuus ja tutkimus on erittäin laajaa. Vaikka haluan tuoda esiin tiettyjä historian luonteeseen liittyviä aiheita, en pidä relevanttina paneutua aiheeseen syvemmin tutkimuksessani, niin kiintoisaa kuin se olisikin. Tämä selittää sen, että nostan nuo muutamat teemat, kuten konstruktio–rekonstruktio-dilemman, esiin vain suomalaisen asiaa koskevan tutkimuksen ja siinäkin vain sen pienen osan välityksellä. Ne tutkimukset, joihin viitataan, ovat väitöskirjaprosessini kuluessa avanneet asiaa minulle ratkaisevasti ja ovat mukana sen vuoksi.

maailman tavoittamisesta, ei ”todellisen menneisyyden” löytämisestä. Tutkijan on pohdittava oman ja tutkimuskohteensa maailman välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä voidakseen rekonstruoida menneisyyttä. Hänen tulee tehdä kysymykset, jotka on mahdollista esittää nimenomaan tutkimuskohteen maailmassa.²²

Kuulun itse niihin, jotka näkevät historian tutkimuksen prosessin rekonstruktion ja konstruktion välimuotona. Alkuperäislähteiden mahdollisimman kattava läpikäyminen ja eri lähteistä saatavien tietojen yhdistäminen antavat mielestäni mahdollisuuden jonkinasteiseen menneisyyden rekonstruointiin. Täydellisesti menneisyyttä ja sen tapahtumia ja ihmisiä intentioineen ja motiiveineen ei voida kuitenkaan saavuttaa, joten tutkimuksen avulla luomamme kuva menneisyydestä on aina osittain konstruktio. Tutkijan tehtävä on pyrkiä kohti totuudenmukaisuutta tiedostaen omien valintojensa subjektiivisuus sekä aiemman tutkimuksen ja oman ajan asettamat kehykset.

Historiantutkimuksessa tutkija pyrkii rakentamaan kokonaiskuvan lähteiden ja niiden jäsentelyn tarjoamista palasista. Kyseessä on lähteiden tulkinta. Kokonaiskuvan muodostamiseksi tutkija tarvitsee ennakkoajatuksen siitä, mistä on kyse, mihin erilaisiin konteksteihin aineisto liittyy ja miltä suunnalta hänen tulisi ryhtyä etsimään selitystä. Tutkimuskysymyksiin vastaaminen merkitseekin pitkälle samaa kuin kontekstin luominen ja rakentaminen käytetyille lähteille.²³

Yksittäisen näyttelyosallistumisen, näyttelyvaihtoprojektin tai -suunnitelman kulun selvittäminen on vaatinut lähdeaineiston etsimistä erilaisista arkistoista niin Suomessa kuin Italiassa ja kokonaiskuvan rakentamista välillä hajanaisen aineiston perusteella. Kaikkia asiakirjoja ei ole säilynyt ja joitakin asioita on hoidettu suullisesti kasvokkain tai puhelimitse, joten paloja puuttuu. Kuten tutkimuksessa myöhemmin nähdään, osa toimijoista myös esittää asioita dokumenteissa haluamassaan valossa, mikä voi johtaa tutkijaa harhaan.

Historiantutkimuksen kohteena voivat olla laajat aiheet ja tavoitteena suurien linjojen vetäminen tai toisaalta porautuminen tiukasti rajattuun aiheeseen, jolloin tarkan lähteiden tutkimisen avulla pyritään luomaan kuva esimerkiksi jostakin tapahtumasta, ilmiöstä tai henkilöstä. Historiantutkijat onkin joskus jaettu sen perusteella kahteen ryhmään, multasienten kaivajiin ja laskuvarjohyppääjiin.²⁴ Oma tutkimukseni kuuluu edellisiin: tavoitteena on alkuperäislähteitä etsimällä ja käyttämällä luoda nimenomaan (re)konstruktio toiminnasta ja toimijoista, kaikesta siitä, mikä löytyy laskuvarjohyppääjän ylhäältä päin näkemän pinnan alta ja mitä ilman tuota pintaa ei olisi olemassa.

22 Koivisto 1993, 115–116.

23 Vuolanto 2007, 307.

24 Eskola 2006, 13.

Ville Vuolannon mukaan tutkimusanalyysi voidaan jakaa lähde-, tutkimus- ja teorialähtöiseen lähestymistapaan, ja tutkijan on itse tiedostettava, mikä on hänen soveltamansa teorian asema tutkimusprosessin kokonaisuudessa ja metodologiassa.²⁵ Oma tutkimukseni on lähde- ja tutkimuslähtöistä. Sen teoreettisen perustan muodostavat nationalismi, diskurssien analyysi ja nationalismi diskurssina sekä Pierre Bourdieun kenttäteoria ja sosiaalisten verkostojen käsite. Käytän soveltamiani teorioita ennen kaikkea tulkinnan välineinä; ne ovat käsitteellistämisen menetelmiä, joiden avulla jäsennän, käsittelen ja luokittelen aineistoa analyysia varten. Ne eivät ole ohjaavana näkökulmana, enkä luokittele aineistoa nimetyn, ennalta tunnetun teorian mukaisesti.²⁶

1.4 NATIONALISMI NÄKÖKULMANA

1.4.1 Käsite ja ilmiö

Tutkimuksen kontekstualisaatio edellyttää materiaalin jäsentelyä ja luokittelua, ja systemaattinen luokittelu onkin yhteinen nimittäjä niille tieteellisille keinoille, joiden avulla eri lähteistä saadut tiedot yhdistetään toisiinsa ja ympäristöihinsä merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Se tarkoittaa avainkäsitteiden tunnistamista, jotta tutkimustyötä voidaan jäsentää tiettyjen periaatteiden mukaan. Aineisto luokitellaan analyysiyksiköihin, ja luokittelun perustana ovat tutkimusongelmasta käsin määräytyvät käsitteet, käsitekimput ja ilmiöt.²⁷ Yksi tällainen ilmiö tutkimuksessani on nationalismi.

Maailmansotien välistä sekä toisen maailmansodan aikaista Suomea ja Italiaa luonnehditaan yleensä historian tutkimuksessa päälinjoiltaan nationalistisiksi valtioiksi. Kulttuuriviennissä nationalismi on usein ollut olennaisena osana ja eräänlaisena tausta-ajatuksena. Onkin relevanttia tutkia kyseisen ajan nationalistisen ajattelun yhteyttä kuvataidekenttään ja taidenäyttelyvaihtoon. Näyttelyn vieminen toiseen maahan ilmentää omalta osaltaan aikakauden ajattelua ja lähettäjämaassa vallinneita aatteita. Tarkastelen väitöskirjassani näyttelyvaihtoa nationalismia vasten peilaten ja kysyn, voiko ulkomaille viedyn oman maan taidetta esittelevän näyttelyn tulkita nationalistiseksi eli voiko näyttelyviennin nähdä nationalistisena toimintana.

Nationalismia on tutkittu viime vuosikymmeninä vilkkaasti ja on julkaistu monia tärkeitä teoksia nationalismin teoriasta Benedict Andersonista ja Eric Hobsbawmista Ernest Gellneriin ja Anthony D. Smithiin.²⁸ Nationalismi-käsitteen ja sen käyttöyhteyksien moninaisuus on ollut käsittelyn aiheena nationalismia koskevissa teoreettisissa kirjoituksissa, ja on tullut lähes konventioksi puhua nationalismeista natio-

25 Mainituissa lähestymistavoissa on kyse siitä, onko tutkimuksessa tutkijan näkökulmasta luokittelun pohjalla määräävimmin itse lähteaineisto, tutkimuksessa aiheesta esitetyt aiemmat tulkinnat vai tehdäänkö luokittelu jonkin tunnetun ja nimetyn teorian mukaisesti. Ks. Vuolanto 2007, 307–308.

26 Vuolanto 2007, 307–308.

27 Vuolanto 2007, 307.

28 Historioitsija Aira Kemiläinen tutki aiheita jo 1960-luvulla teoksessaan *Nationalism. Problems concerning the word, the concept and classification* (1964).

nalismien sijaan. Nationalismin määritelmät vaihtelevat eri tutkijoilla, jotka ovat jakautuneet eri ryhmiin sen mukaan, mikä on heidän pääargumenttinsa nationalismista ja kansakunnasta.²⁹ Nationalismitutkijat Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen määrittelevät nationalismin laajasti ”ajattelu- ja puhettavaksi sekä ideologiaksi ja poliittisen yhteisön ohjeistukseksi, joka jakaa ihmiskunnan kansoihin ja maapallon alueet kansallisvaltioihin sekä tekee ihmisten kansallisuudesta heidän identiteettinsä ja käyttäytymisensä kannalta tärkeän, ellei ratkaisevan seikan”.³⁰

Pertti Alasuutari erottaa kaksi tapaa ymmärtää nationalismi: ne ovat poliittinen ja kulttuurinen näkökulma. Poliittisen määritelmän mukaan nationalismilla viitataan poliittisiin liikkeisiin, jotka esittävät vaatimuksia jonkin kansakunnan tai etnisen ryhmän nimissä niin, että pyrkimyksenä on esimerkiksi jonkin alueen valtiollinen itsenäisyys. Poliittisesta näkökulmasta nationalismi voidaan määritellä myös Ernest Gellnerin tavoin³¹ periaatteeksi, jonka mukaan poliittisen ja kansallisen yksikön tulee olla ”kongruentteja”, yhteneväisiä. Nationalismi viittaa tällöin ihanteeseen, jonka mukaan jokaisen kansakunnan tulee voida perustaa oma kansallisvaltionsa. Kulttuurinen määritelmä näkee nationalismiin viittaavan arjen käytäntöihin ja ajatusmalleihin, joka ottavat kansakunnan itsestään selväksi kokonaisuudeksi. Kulttuurisesta näkökulmasta nationalismi on vahva silloin, kun kokonaisen kansallisvaltion väestö on ottanut kansallisuutensa ja kansalliset kulttuuripiirteensä keskeiseksi osaksi itseymmärrystään.³²

Alasuutari kiinnittää huomiota siihen, että keskittyminen nationalismiin syntyy ja nationalistisiin poliittisiin liikkeisiin sivuuttaa helposti nationalismien roolin merkityksen silloin, kun kansakunnan rakennustyö on ollut menestyksellistä.³³ Niinpä keskittyminen niihin tuo hyvin esille Benedict Andersonin määritelmän keksityistä, kuvitelluista poliittisista yhteisöistä³⁴, mutta jo syntyneen kansallisvaltion kohdalla se ei auta niin selvästi ilmiöiden selittämisessä. Myös Gellnerin määritelmä pitää nationalismia aatteena ja sen ympärille rakentuneina liikkeinä. Alasuutari tuo esiin sen, että poliittisten ja aatteellisten liikkeiden energia hiipuu yleensä, kun ne saavuttavat tavoitteensa. Jos nationalismi määritellään tällä tavoin pelkästään poliittisesti, ei Alasuutarin mukaan voida vakiintuneen kansallisvaltion yhteydessä puhua nationalismista muulloin kuin esimerkiksi silloin, kun valtio esittää kansakunnan nimissä muille aluevaatimuksia tai kun jokin poliittinen ryhmä vaatii kansakunnan nimissä jonkinlaista reformipolitiikkaa.³⁵

Tutkimukseeni sisältyy kaksi nationalismi-käsitteen ajallista ulottuvuutta. Ensimmäinen on se, miten käsitettä nationalismi ja siihen

29 Hyviä analyysejä eri ryhmistä ja niiden nationalismi-teorioista on mm. teoksessa *Nationalismit* (2005). Pääryhmät ovat primordialistit, perennalistit, etnosymbolistit ja modernistit.

30 Pakkasvirta & Saukkonen 2005, 14–15.

31 Gellner 1986, 1.

32 Alasuutari & Ruuska 1999, 33–34.

33 Alasuutari & Ruuska 1999, 36.

34 Anderson 2007 (1983), 39–41.

35 Alasuutari & Ruuska 1999, 36.

liittyviä muita käsitteitä käytettiin Suomessa ja Italiassa 1920- ja 1930-luvuilla – mitä niillä ymmärrettiin ja tarkoitettiin tuohon aikaan. Toinen on se, miten sitä käytetään akateemisessa kontekstissa tänään ja jolla minä määrittelen sen ja tulkitson sitä. Millaisia tutkimusajanjakson diskursseja ja käytäntöjä voin määritellä nationalistisiksi tutkimuksessani? Kirjallisuustieteilijä Mieke Bal on kehittänyt ajatuksen ”matkustavista käsitteistä” (*travelling concepts*): käsitteet eivät ole kiinteitä ja muuttumattomia, vaan ne matkaavat oppiaineiden, yksittäisten tutkijoiden, historiallisten aikakausien ja maantieteellisesti hajallaan olevien akateemisten yhteisöjen välillä.³⁶ Tutkimuksessani onkin otettava huomioon myös nationalismi-käsitteen ja sen merkityksen siirtyminen paikasta toiseen sekä eri toimijoilta toisille samana aikana. Millainen on ero, kun analysoidaan tuon ajan taidekirjoituksia lehdissä ja toisaalta tarkastellaan virallisia asiakirjoja? Entä miten sitä käytettiin Suomessa ja miten Italiassa? Reinhard Koselleckista, *Begriffsgeschichten* keskushahmosta, käsitteet ovat monien merkitysten keskittymiä, jotka tunkeutuvat sanoihin historiallisesta todellisuudesta, joka on erilainen jokaisessa tapauksessa. Sanojen merkitys voidaan määritellä tarkasti, mutta käsitteitä voidaan vain tulkita. Siten käsitteellä on aina suuri määrä tulkintoja.³⁷

Nationalismi ja patriotismi ovat eri käsitteitä, kuten esimerkiksi Maurizio Viroli on osoittanut,³⁸ vaikka niitä sekä akateemisessa tutkimuksessa että jokapäiväisessä puheessa käytetään usein synonyymeina tai niiden mahdollista eroa ei määritellä selvästi.³⁹ Ensimmäisen tasavallan Suomessa ei juuri käytetty sanoja patriotismi tai nationalismi, vaan niiden tilalla puhuttiin kansallistunteesta, kansallisesta ajattelusta ja isänmaanrakkaudesta. Tästä johtuen ja koska tarkastelen enemmänkin arkipuhetta ja toimintaa kuin nationalismia varsinaisena ideologiana, en näe tarpeelliseksi tutkimuksessani erotella tai määritellä erikseen patriotismia ja nationalismia, vaan käytän käsitettä nationalismi.

Stuart Hallin mukaan kansallinen kulttuuri on diskurssi – tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme. Ne ovat modernissa maailmassa yksi kulttuuristen identiteettien keskeisistä lähteistä. Ihmiset ovat osallisia kansakunnan ideaan, joka on representoitu sen kansallisessa kulttuurissa.⁴⁰ Kansakunnan yhteisiä kokemuksia, suruja, voittoja ja katastrofeja ilmentävät ja siten kansakunnalle merkityksen antavat kertomukset, joita kerrotaan kansalliskirjallisuudessa, historiankirjoissa, mediassa ja populaarikulttuurissa, muistot, jotka yhdistävät nykyhetken kansakunnan menneisyyteen, sekä kuvat, joita siitä konstruoidaan. Kansalliset kulttuurit rakentavat identiteettejä tuottamalla merkityksiä kansakun-

36 Bal 2002, 22, 24, 28–29.

37 Bödeker 1998, 54.

38 Viroli 2001, 5–9, II, 159–177. Patriotismin ja nationalismin eroa ks. myös esim. Klinge 2004, 174 ja Alasuutari & Ruuska 1999, 43–44.

39 Patriotismi-käsitettä tutkinut italialainen Maurizio Viroli nostaa esille esimerkkinä Eric Hobsbawmin. Ks. Viroli 2001, 5 ja nootti 1, 189. Ks. Hobsbawm 1994, 159.

40 Hall 2005, 45–46.

nasta, johon voimme identifioitua. Hall yhdistää tähän Benedict Andersonin määritelmän kansallisesta identiteetistä kuvitteellisena yhteisönä. Kansalliset kulttuurit eivät koostu vain kulttuurisista instituutioista vaan myös symboleista ja representaatioista. Kansalliseen identiteettiin liittyvät myös käsitys kansakunnan alkuperäisyydestä, jatkuvuudesta ja ajattomuudesta, perustamismyytti, ajatus alkuperäisestä ja puhtaasta kansasta sekä Hobsbawmin esille nostamat keksityt traditiot. Kansalliset kulttuurit kuvataan yhtenäisiksi, vaikka niiden sisällä on lukuisia eroja ja jakoja.⁴¹

Nationalismi on kansainvälinen ilmiö, ja Suomen kansallisuuslaite omaksuttiin muualta Euroopasta.⁴² Nationalismin kansainvälisyydestä kertovat myös kansallisvaltion esittämisen tavat, jotka rakentuvat kansainvälisille, länsimaissa kodifoiduille standardeille. Sellaisia ovat valtioiden tunnukset, kuten valtiolippu ja kansallishymnit, jotka muodattavat klassista eurooppalaista musiikkiperintöä.⁴³

Korkeakulttuurilla ja alun perin eurooppalaisten ja kansainvälisten standardien mukaisella taiteella on ollut aivan erityinen asema eri maiden kansallisvaltioaatteessa ja kansakuntien rakentamisessa. Suomalaisenkin kansallisuuslaiteen ohjelmaan kuului jo 1800-luvulla kansallisen kulttuurin, kansallisen suomenkielisen kirjallisuuden ja teatterin, oopperan, taidemusiikin ja kuvataiteen luominen, mutta ne haluttiin esittää kansainvälisten standardien mukaisessa muodossa. Siten uusi kansallisvaltio voitaisiin esitellä muiden valtioiden joukossa modernina, kehittyneenä kansakuntana, joka kykenisi kilpailemaan kansainvälisillä kilpakentillä tasavertaisesti muiden kansakuntien joukossa. Vaikka kansallisilla tunnuksilla ja kulttuurituotteilla haluttiin ilmaista kyseiselle maalle ominaiseksi ajateltua kulttuuria, haluttiin samalla noiden ilmaisemisen muotojen olevan kansainvälisesti ”edustuskelpoisia”. Niillä haluttiin vaikuttaa myös kansakunnan sisäisesti: tavoitteena oli, että sen kansan, josta oltiin rakentamassa kansakuntaa kansakuntien joukkoon, oli omaksuttava kulttuurin kansainväliset standardit ja niihin sisältyvät mentaliteetin muodot.⁴⁴ Pertti Alasuutari korostaa, että puhe kulttuurista ja taiteesta ylipäättään ja erityisesti Suomessa kytkeytyy kansalliseen identiteettiin ja sen rakentamiseen.⁴⁵

Edellä esitettyjä Alasuutarin ajatuksia voi soveltaa kulttuurin viemiseen yleensä ja erityisesti taidenäyttelyvaihtoon tutkittavana aikana. Taidenäyttelyvaihdossa kyse oli nimenomaan länsimaisten mallien mukaisesta kuvataiteesta, jota esiteltiin länsimaisten näyttelystandardin mukaisesti yhtenä tavoitteena päteä kansakuntana muiden joukossa myös tällä alalla. On myös huomattava, että erilaiset kuvataideinstituut-

41 Hall 2005, 47–50, 54, 56.

42 Harle & Moisio 2000, 104; Ruuska 2005, 194–195. Suomalaisella 1800-luvun ”kansallisella heräämisellä” oli selkeä yhteys hegeliläiseen ajatteluun, joka vaikutti monissa muissakin kyseisen vuosisadan eurooppalaisissa kansallisuusliikkeissä. Ks. Pulkkinen 1998, 151.

43 Alasuutari & Ruuska 1999, 138–139.

44 Alasuutari & Ruuska 1999, 138–139.

45 Alasuutari & Ruuska 1999, 35–36, 134; Hobsbawmin käsityksestä ks. Hobsbawm 1994, 18.

tiot luotiin 1800-luvun kuluessa Suomessa nimenomaan länsimaisten mallien mukaisiksi.

Jussi Pakkasvirta korostaa, että nationalismi ilmenee valtiollisten virallisten dokumenttien, museoiden, lehdistön ja historiankirjoituksen lisäksi esimerkiksi urheilussa, semioottisissa merkeissä, taiteessa, kirjallisuudessa, kansanliikkeissä, koululaitoksessa, kartastoissa, arkkitehtuurissa ja fyysisessä ympäristössä. ”Nationalismiin liittyvä tutkimuskysymys on siis kuljetettava monipuolisen lähdeaineiston kautta.”⁴⁶ Tämä ohje on hyvä muistaa tutkimusta tehtäessä.

1.4.2 Nationalismi Suomessa ja Italiassa

Suomen historiaa on vasta viime vuosina tutkittu uuden nationalismin tutkimuksen tarjoamissa viitekehyksissä.⁴⁷ Suomea ja nationalismia on kuitenkin silloin tarkasteltu erityisesti 1800-luvun ja itsenäistymiseen liittyvien tapahtumien osalta. Maailmansotien välinen aika on toistaiseksi jäänyt Suomessa paljolti varsinaisen nationalismi-tutkimuksen ulkopuolelle, vaikka aihetta on käsitelty luonnollisesti osana muita tutkimuksia. Suomen itsenäistyttyä siirryttiin uuteen vaiheeseen, jossa itsenäinen kansallisvaltio, vaikkakaan ei sisäisesti ja ideologisesti täysin vakiintuneena, oli olemassa, mutta edessä oli sisällissodan jälkeinen kansakunnan yhtenäisyyden rakentaminen ja kansallisvaltion vahvistaminen sisäisesti ja ulkoisesti. Sisäistä yhtenäisyyttä pyrittiin luomaan nimenomaan kansallisvaltio-ajatuksen pohjalta. Elettiin vaihetta, jolloin kansallisvaltiosta oli Benedict Andersonin mukaan tullut hyväksytty kansainvälinen normi.⁴⁸

Petri Ruuska määrittelee suomalaisen nationalismin nimenomaan kansakunnan rakentamiseksi. Hän tiivistää sen tarinaksi, jossa ”karismaattiset visionäärit ohjaavat kansan vieraan vallan alta vaikeuksien kautta voittoon. Kansa näyttäytyy silloin yksikielisenä ja yksimielisenä vailla suuria sisäisiä eroja”. Hänen mielestään toinen tapa kuvata sen rakentamista on käsitellä sisäisiä ristiriitoja ja niiden selvittelyitä.⁴⁹ Tällainen ristiriita oli sisällissota.⁵⁰

Suomen kansallista projektia on pidetty erityisen valtiokeskeisenä.⁵¹ Vilho Harle ja Sami Moisio puhuvat ”kansallisesta identiteetti-projektista”, joka tarkoittaa kriittisen geopolitiikan valossa tapahtunutta pyrkimystä suomalaisten oman paikan määrittämiseen muiden kansojen joukossa. Tavoitteena ei ole koskaan ollut osoittaa, että suomalaiset olisivat aivan erilaisia kuin muut. Sen sijaan on haluttu todistaa, että ”suomalaiset ovat samanlaisia kuin muut suomalaisten hyvinä pitämät kansat” ja että suomalaiset kuuluvat oikeaan viiteryhmään, joka on läntinen Eurooppa⁵². Suomesta tekee valtion se, että sillä on ”alueellinen

⁴⁶ Pakkasvirta 2003, verkkojulkaisu.

⁴⁷ Esimerkkinä voi mainita vaikka Ilkka Liikasen 1800-luvua koskevat tutkimukset ja Jyrki Loiman aikaisempaa suomalaista aiheen tutkimusta kritisoivan johdannon moderniin nationalismiin Suomessa 1809–1918. Ks. Liikanen 2005, 222–245; Liikanen 1996, passim; Loima 2006, passim.

⁴⁸ Anderson 2007 (1983), 165.

⁴⁹ Ruuska 2005, 194–195.

⁵⁰ Loima 2006, 179, 198, 204, 214.

⁵¹ Alapuro & Stenius 1989, 11, 18, 23; Anttila 2007, verkkojulkaisu, 119–120, 143.

⁵² ’Länsi’ on kuitenkin historiallinen, ei maantieteellinen rakennelma, joka toimii ideologian tavoin, kuten Stuart Hall on huomauttanut. Se tarkoittaa suurin piirtein samaa kuin moderni. Se on mikä tahansa yhteiskunta, joka on kehittänyt, teollistunut, kaupungistunut, kapitalistinen, maallinen ja moderni. Ks. Hall 2005, 78–80, 82.

hahmo sekä luotujen instituutioiden avulla uusinnettu idea tuosta rajatusta alueesta, joka yhdistyy aluetta asuttaviin ihmisiin, suomalaisiin”.⁵³ Itsenäistymisen jälkeen kansallisen identiteettiprojektin yleistavoite eli suomalaisten oikean paikan löytäminen sai rinnalleen toisen tavoitteen, kansakunnan yhdistämisen yhteistä vihollista vastaan. Täksi viholliseksi tulivat kommunismi ja naapurimaa Neuvostoliitto asukkaaneen.⁵⁴

Matti Klinge kirjoittaa, että suomalainen on ”kuvitelma, fiktio”. Mikään kansa ei koskaan ole ollut täysin homogeeninen. Aatteellisista ja valtapoliittisista sekä käytännön syistä pyrittiin kuitenkin luomaan ensin ihannekuva tai mielikuva ideaalityyppien avulla ja sitten kasvattamaan kansa vastaamaan tuota ihannekuva.⁵⁵ Harle ja Moisio kirjoittavat, että ”kansakunnan eheytyessä käsitys oikeasta identiteettipoliittisesta sijainnista siirtyi lopulta kansakunnan ’hyväksytyksi totuudeksi’”.⁵⁶

Vuodet 1918–1944 olivat Suomessa voimakkaan oikeistolaisen politiikan aikaa. Monet poliittiset ryhmittymät Akateemisesta Karjalaseurasta lapuanliikkeeseen ja 1930-luvun Isänmaalliseen Kansanliikkeeseen ottivat omakseen aitosuomalaisen kulttuurisen ideologian yhdistettynä Neuvostoliittoon kohdistuneeseen vihamielisyyteen. Talonpoikaishyveet nostettiin kunniaan, mikä on yksi yhdistävä piirre Suomen ja fasistisen Italian välillä. Kielivastakohtaisuus oli myös osa uuden, itsenäisen maan kansallisen identiteetin etsimistä. Tuona aikana suomalainen identiteetti jäsentyi valtiolliseksi.⁵⁷

Italian yhdistymisen aikainen ja sen jälkeinen liberaali nationalismi, nk. *Risorgimento*-nationalismi oli uuden Italian valtion ideologia, johon kuuluivat käsitykset poliittisesta vapaudesta ja oman kansakunnan suuruuden myytti. Ihmiskunta nähtiin vapaiden kansakuntien perheenä, jossa jokaisella kansakunnalla oli oma tehtävänsä ja oikeus itsenäiseen ja suvereeniin valtioon. Liberaali nationalismi joutui kriisiin ensimmäisen maailmansodan aattona, ja poliittisen radikalisoitumisen myötä syntyi radikaali, aggressiivisempi modernistinen nationalismi.⁵⁸

Vaikka fasismi polveutui erilaisista nationalistisista suuntauksista ja pääasiassa modernistisesta nationalismista, se oli uusi ideologinen liike. Fasistiselle nationalismille luonteenomaiset uudet piirteet olivat totalitarismi, fasismin identifioiminen kansakuntaan, kansallisvaltion militarisoiminen, politiikan sakralisaatio ja älymystön mobilisaatio. Siihen kuului myös suunnitelma ”antropologisesta vallankumouksesta”, jonka päämääränä oli ”italialaisten luonteen” uudistaminen ja uuden italialaisen ihmisen luominen.⁵⁹ Tärkeää oli kuri ja järjestys. Fasismi korvasi vapauden auktoriteetilla, tasa-arvon hierarkialla ja veljeyden viriilillä toveruudella.⁶⁰ Fasismin ja Italian fasistisen johtajan Benito Mussolinin

53 Harle & Moisio 2000, 15, 45–46, 55, 82–95, 134.

54 Harle & Moisio 2000, 15, 45–46, 55, 82–95, 134; Klinge 1982, 221; Klinge 1972, 57–112; ks. myös Anttila 2007, verkkojulkaisu, 147.

55 Klinge 1982, 222–224, 238–239; ks. myös Anttila 2007, verkkojulkaisu, 148–149.

56 Harle & Moisio 2000, 94, 137.

57 Anttila 2007, verkkojulkaisu, 147–149; Harle & Moisio 2000, 83; Klinge 1982, 222–224, 238–239.

58 Gentile 2003, 3–6, 45–47.

59 Gentile 2003, 7.

60 Ostenc 1983, 21.

tarkoitus ei ollut vain tehdä italialaisia vaan myös uudistaa italialaiset tavalla, joka helpottaisi myös valloitus- ja kolonisaatiosuunnitelmia ”kansainvälisen hegemonian utooppisen vision palveluksessa”, kuten fasismin ajan kulttuuripolitiikkaa tutkinut Ruth Ben-Ghiat asian ilmaisee.⁶¹

Fasismia ja nationalismia tutkinut Emilio Gentile näkee italialaisessa nationalismissa keskeisenä tekijänä kansallisen myytin olemassaolon aina Italian yhdistymisestä tasavallan ensimmäisiin vuosiin asti. Fasismi vaati alusta alkaen itselleen kansallisen myytin monopolia. Se halusi olla ainoa legitiimi liike, joka sai edustaa kansakuntaa, ja siten ainoa puolue, jolla oli oikeus hallita maata ja kontrolloida kansallisvaltiota. Gentile kutsuu tätä kansakunnan ideologisoimiseksi sekä kansakunnan ja kansallisvaltion myytin ideologisen monopolisoinnin prosessiksi. Ne, jotka eivät vannoneet uskollisuutta fasistiselle valtiolle, lakkasivat olemasta Italian kansakunnan osa, ja heitä kohdeltiin pettureina.⁶² Lievemässä muodossa samansuuntaisia ajatuksia löytyy suomalaisen saman ajan äärioikeiston suhtautumisessa vasemmistoon; aste-ero kertoo siitä erosta, mikä oli diktatorisen valtion ja periaatteessa demokraattisessa, vaikkakin oikeistopainotteisessa valtiossa vallitsevien ideologioiden ja niiden voimakkuusasteiden välillä.

Fasismi oli poliittinen uskonto, joka ihannoi valtiota samoin kuin isänmaata. Fasistisen kansalaisen tuli omistautua ruumillaan ja sielullaan isänmaalle, totella sokeasti fasistisen uskonnon käskyjä ja identifioitua lojaalisti *il Duceen*, karismaattiseen johtajaan, joka ruumiillisesti kansakunnan ja jota täten palvottiin puolijumalana.⁶³ Fasismi merkitsi totaalista, uskonnollista, lähes mystistä omistautumista, joka ei suvainnut ei-osallistuvaa kulttuuria.⁶⁴ Suomalaista nationalismia on puolestaan kuvailtu sekoitukseksi valtion kansalaisuskontoa ja vapautusliikettä.⁶⁵ Kansalaisuskonto voidaan määritellä merkitysjärjestelmäksi, joka saa aikaan sitoutumista kansakuntaan, sekä sen enemmistön jakamiksi käsitteiksi kansakunnan merkityksestä, paikasta ja päämääristä, pyhistä asioista, tabuista ja siitä minkälaista on kunnon kansalaisuus. Sitä voidaan havainnoida kansakunnan enemmistön jakamissa myyteissä, uskomuksissa, symboleissa ja rituaaleissa.⁶⁶ Uskonnonkaltaiset piirteet ovat yleisiä kansallisvaltioiden nationalismissa.

Fasistinen valtio näki suurena kansallisena tehtävänä kansakuntien johtajuuden, johon sen oikeutti muun muassa historiallinen jatkumo. Suomen kansallinen tehtävä oli puolestaan toimia lännen ja idän välisen puskurina, joka itse kuului länteen ja länsimaisen kulttuurin piiriin. Sisäiseen yhtenäisyyteen pyrkiminen oli Suomelle ja Italialle yhteistä. Suomi oli hajallaan sisällissodan jäljiltä, ja Italiassa alueellinen

61 Ben-Ghiat 2001, 2–4.

62 Dogliani 1999, 302; Gentile 2003, 3, 7–8, 80–81.

63 Gentile 1996, passim; Belardelli 2005, 201; ks. myös Gentile 2003, 8.

64 Ostenc 1983, 244.

65 Alapuro & Stenius 1989, 11–13.

66 Mahlamäki s.a., verkkoinaisto.

- 67 Clark 1999, 189–190.
 68 Ks. esim. Ben-Ghiat 2001, 18–19.
 69 Belardelli 2005, 213–214; Gentile 2003, 60–61; Lazzaro 2005, 14.
 70 *Bonifica* oli olennainen käsite fasismissä diskurssissa. Se tarkoitti yleisesti ottaen hyötykäyttöön ottamista ja (maan) parannusta. *Bonificaa* oli kolmenlaista. *Bonifica agricola* tarkoitti esim. Pontisten soiden kuivaamista ja alueen muuttamista viljelykseen ja asumiseen kelpaavaksi. *Bonifica umana* merkitsi kansan luonteen, mentaliteetin ja tapojen muuttamista uuden italialaisen luomiseksi. *Bonifica culturale* tarkoitti nimenomaan italialaisen kulttuurin nostamista entiseen loistoon ja sen omien piirteiden korostamista. Ks. Ben-Ghiat 2001, 4, 6, 19.
 71 Belardelli 2005, 206–208, 218–220.
 72 Belardelli 2005, 206–208. Mussolini suosi *romanità*-diskurssissa tietoisuutta elämästä myyttien ajassa, ajatusta, että kansan tulevaisuus ja sen asema maailmassa riippuivat sen kyvystä imeä voimaa ja energiaa suurista myyteistä. Ks. Belardelli 2005, 211.
 73 Sarfatin vuonna 1926 julkaiseman Mussolinin elämäkerran ansiosta myös vakiintui ajatus roomalaisesta Mussolinista, *Mussolini romano*. Sarfatti kirjoitti, että Rooman historia taruineen oli lumonnut Mussolinin jo varhaisimmasta nuoruudesta lähtien. Hän oli jo tuolloin kirjoittanut kirjojensa sivujen marginaaleihin ja kaivertanut penkkeihin sanaa ”ROMA”. Sarfatti kirjoitti: ”Jota kauemmin elämme, sitä syvemmin käsitämme, että sana *Italia* valon lailla, joka kohtaa kirkkaamman hehkun, sulautuu häikäisevämpään sanaan ROOMA.” Sarfatti 1927, 54, 57. Ks. myös Belardelli 2005, 210–211. Sarfattista ks. tämän tutkimuksen luvut 3.2.3 ja 5.1.
 74 Belardelli 2005, 206–208, 222–223; Dogliani 1999, 289–292; Fraquelli 1995, 130–132. Esimerkiksi Rooman perustamisjuhla 21.4. korvasi 1. toukokuuta työn juhlan vuodesta 1923 lähtien ja vuonna 1927 liktorien vitaskimpusta, *fasciosta*, tuli valtion virallinen tunnus Savoia-suvun vaakunan ohella.
 75 Lazzaro 2005, 14.
 76 Ben-Ghiat 2001, 61.
 77 Belardelli 2005, 228.

identiteetti voitti monessa tapauksessa valtiollisen vielä ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Martin Clarkin mukaan siellä ei ollutkaan kansallisvaltiota ennen 1900-lukua ja ainoat ryhmät, jotka edes ottivat vakavasti ajatuksen siitä, olivat liberaalit, nationalistit ja fasistit.⁶⁷ Fasismissä Italiassa yhtenäisyyteen pyrittiin myös yhtenäistämispolitiikalla, joka merkitsi muun muassa toimenpiteitä kielen yhtenäistämiseen murteiden kustannuksella ja muiden kielten puhumisen rajoittamiseen ja tai jopa kieltämiseen muunkielisillä alueilla.⁶⁸ Suomessakin kielikysymys oli ajankohtainen, ja aitosuomalaisten piirien keskuudessa ruotsin kielen olemassaolo nähtiin yhtenäisen kansakunnan luomista haittaavana. Suomessa kuitenkin kielellisen vähemmistön asema taattiin lailla päinvastoin kuin Italiassa.

Fasismiin, sen nationalismiin ja ajan kulttuuriin liittyy muutamia olennaisia aatteita ja käsityksiä, jotka tulevat esiin myös kansainvälisessä näyttelyvaihdossa. Keskeisimmät ovat *romanità*- ja *italianità*-käsitteet, roomalaisuus ja italialaisuus. *Romanità* oli monimerkityksinen ja monivivahteinen ilmiö, jonka olennaiset piirteet muuttuivat fasismin ideologiassa ja politiikassa. *Romanità* tarkoitti pysyvää roomalaista henkeä ja roomalaisen suuruuden suoraa jatkumoa antiikin Roomasta fasismin Roomaan.⁶⁹ Se oli eräänlainen yhteinen kieli, joka auttoi luomaan sisäisesti järjestystä, hierarkiaa ja kuria sekä kyvyn ulkoiseen laajentumiseen. Mallina ja inspiraationlähteenä oli antiikin Rooma. Monet fasismin sisäpolitiikan keskeiset periaatteet, *bonifcat*⁷⁰, korporativismi ja autarkia eli omavaraisuuteen pyrkiminen yhteiskunnan ja elämän eri osa-alueilla, liittyivät roomalaispyrkimyksiin, joihin yhdistyivät oman ajan kulttuurin elementit ja ajatus tulevaisuuden Rooman luomisesta.⁷¹

Fasismi ei rajoittunut käyttämään *romanità*ta vain välineellisesti ja propagandistisiin tarkoituksiin, vaan se ajatteli itsensä ja määritteli omat päämääränsä ja oman tulevaisuutensa ”roomalaisten” kategorioiden ja viittausten kautta. Mussolinille *romanità* muodosti olennaisen osan hänen maailmannäkemyksestään,⁷² mihin vaikutti olennaisesti taideskriitikko ja -vaikuttaja Margherita Sarfatti (1880–1961).⁷³ Roomalaisista symboleista ja arvoista tuli kirjaimellisesti osa jokapäiväistä julkista elämää Italiassa koulukirjoista SPQR-kaiverruksiin viemärinkansissa.⁷⁴

Italianità-käsite oli peräisin maan yhdistymisen ajoilta ja sisälsi vaatimuksen kollektiivisesta identiteetistä ja yhteisestä menneisyydestä. Se tarkoitti jotakin synnynnäisesti italialaista, italialaisuutta.⁷⁵ Italialaisuus oli sekä hengen että tyylin asia.⁷⁶ Rooman fasismin myytti oli tärkeä osa ”uuden italialaisen” rakentamista.⁷⁷ Suurnäyttely *Mostra della*

Rivoluzione fascista 1932–1933 sijoitti fasismien historian Italian kulttuurin historialliseen kontekstiin.⁷⁸ Sekä *romanità* että *italianità* ilmenivät myös ajan taiteessa.

Jonkinasteinen vastine *italianitàlle* on Suomessa aitosuomalaisuus, joka tavoitteli suomalaiskansallisen eli nimenomaan suomenkielisen sivistyksen kehittämistä itsenäiseksi, korkeatasoiseksi sivistykseksi, joka rinnastuisi tasoltaan muihin kansallisiin sivistyksiin, sekä voimakkaan suomalaisen kansallisvaltion luomista. Osoituksensa siitä, ettei näiden kahden käsitteen ja aatteen rinnastaminen ollut aikalaisille täysin vieras ajatus, on se, että Sarfattin vuonna 1927 suomeksi ilmestyneessä Mussolini-elämäkerrassa *italianità* on käännetty ”aitoitalialaisuudeksi”.⁷⁹ *Italianità* tai aitosuomalaisuus eivät sinänsä ole ilmiöinä ainutkertaisia tai poikkeuksellisia. Niitä vastaava ajattelu kytkeytyy nationalismiin, johon kuuluu yleensä vaatimus kansallisesta kulttuurista ja kansan oman erityisluonteen ja vaiheiden ilmaisemisesta ja puhtaana säilyttämisestä.

Laajempi käsite kuin *italianità* oli *latinità*, latinalaisuus, jolla ymmärrettiin erityisesti Italiaa ja Ranskaa ja niiden kansoja yhdistäviä, historiasta tulevia tekijöitä. Taustalla oli myyttinen visio maiden historiasta nykypäivään ja tulevaisuuteen ulottuvasta yhteydestä. Latinalainen veljeys palveli maiden välisten suhteiden ideologisena pohjana,⁸⁰ joka nähtiin, ainakin silloin kun se oli osapuolille edullista, Ranskaa ja Italiaa ja niiden kansoja yhdistävänä tekijänä.

Eric Hobsbawmin mukaan se menneisyys, johon fasistit vetoivat, oli keinotekoinen ja heidän traditionsa keksittyjä.⁸¹ Fasismien ajan Italiaa, nationalismia ja kulttuuria analysoineiden tutkijoiden, kuten Giovanni Belardellin, Ruth Ben-Ghiatin ja Emilio Gentilen, kirjoitukset osoittavat kuitenkin, että olennaista ei ole se, olivatko kyseessä oikeat, olemassa olleet vai keksityt traditiot, vaan se miten ja miksi menneisyyttä käytettiin fasismissa hyväksi ja miten nuo ajatukset omaksuttiin osaksi yleistä ja kansallista tietoisuutta. Fasismissa sekoittuivat vanhat hyveet ja menneisyyden suuruus sekä tulevaisuuden korostus ja Italian uusi nousu.

Italialla oli käytettävissään hieno menneisyys kansallisen ideologian ja identiteetin rakentamisessa; Suomen oli tyydyttävä vähempään. Nimenomaan oman, suomalaisen historian luominen, korostaminen ja käyttäminen oli kuitenkin olennainen osa myös suomalaista nationalismia ja yleensä yhteiskuntaa itsenäistymisen jälkeen. Kansakunnalla oli oltava menneisyys, joka oikeutti sen olemassaolon ja itsenäisen valtion. Menneisyyttä katsottiin nationalistisin silmilasein, joiden värilliset linssit mahdollistivat sen löytämisen, mitä etsittiin. Osittain oli kyse hobsbawmilaisittain keksityistä traditioista tai andersonilaisittain men-

78 Fraquelli 1995, 131, 135.

79 Sarfatti 1927, 135. Myös Tyyni Tuulio yhdistää muistelmissaan nämä kaksi asiaa, tosin liitettyinä yhteen henkilöön, italian kielen lehtoriin Luigi Salviniin kirjoittaessaan, että ”[a]itoitalialainen Salvini oli Suomessa aitosuomalainen”. Ks. Tuulio 1969, 236.

80 Ostenc 1983, 237.

81 Hobsbawm 1987, 1; Hobsbawm 1999, 155. Hobsbawmilla ”keksityt traditiot” ovat traditioita, jotka näyttävät olevan ja jotka esitetään vanhoina, mutta jotka kuitenkin ovat alkuperältään melko uusia ja joskus keksittyjä.

neisyyteen kuvitellusta kansakunnasta, kuten Derek Fewster osoittaa väitöskirjassaan.⁸²

1.4.3 Nationalismi diskurssina ja diskurssien analyysi

Menneet tapahtumat välittyvät myöhempiin aikoihin tekstin, lähihistoria myös puheen sekä kuvien välityksellä. Omaa tutkimusaiheittani voi tutkia pääasiassa vain kirjoitetun tekstin välityksellä⁸³; sen kautta on hahmotettava tapahtumat, toiminta, mutta myös motiivit ja taustalla vaikuttaneet tekijät. Teksti itsessään on monimutkainen historiallinen prosessi, jonka pohjana ovat tekstin tuottamisen tavat ja traditiot sekä tekstin suhteet toisiin teksteihin. Jotta näitä tekstejä voisi analysoida, tekstin rakennelmat on hajotettava osiinsa, erillisiksi keskusteluiksi eli diskursseiksi.⁸⁴

Michel Foucault määrittelee diskurssin käytännöksi, joka systemaattisesti muokkaa puhuntansa kohteita. Diskurssit ovat kunkin aikakauden kielessä ilmenevä ymmärrys todellisuudesta. Diskurssin sisäiset säännöt määrittävät, mitä jostakin aiheesta on mahdollista sanoa ja miten siitä voidaan puhua.⁸⁵ Stuart Hallin mukaan diskurssi on ryhmä lausumia, jotka tarjoavat kielen, jolla voidaan puhua tietynlaisesta jostakin aiheesta koskevasta tiedosta eli representoida tätä tietoa.⁸⁶ Diskurssit voidaan määritellä myös ”verrattain eheiksi säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemeiksi, jotka rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentavat sosiaalista todellisuutta” sekä tietyn, rajatun aikakauden tai (osa)kulttuurin kielessä ja käytännöissä ilmeneväksi ymmärrykseksi todellisuudesta.⁸⁷

Diskurssin käsite sopii erityisesti tutkimuksiin, joissa painopiste on ilmiöiden historiallisuuden tarkastelussa, valtasuhteiden analyysissä tai institutionaalisissa sosiaalisissa käytännöissä. Diskurssit voivat olla rinnakkaisia, mutta myös keskenään kilpailevia merkityssysteemejä. Merkityssysteemien rakentumisessa tärkeää on konteksti, joka voi olla konkreettisen tapahtumatilanteen sisäistä tai ulkopuolista, jolloin kyse on ns. kulttuurisesta kontekstista. Eräänlaiseksi kontekstiksi voidaan laskea myös ne reunaehdot, jotka ovat olleet olennaisia tutkittavan aineiston tuottamisen kannalta.⁸⁸

Diskurssianalyysi on ”sellaista kielen käytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimusta, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä”. Siinä sosiaalista todellisuutta jäsennetään jatkuvasti rakentuvana prosessina, ja keskeinen tarkastelukohde on sosiaaliset käytännöt,

82 Fewster 2006.

83 Lähdeaineistoon voi lisäksi laskea valokuvat, uutisfilmit sekä vaihtonäyttelyiden taideteokset.

84 Vuolanto 2007, 308.

85 Foucault 2005 (1969), 47–50, 155–163.

86 Hall 2005, 98.

87 Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 27; Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010, 270.

88 Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 26–27, 29, 34–35.

ei yksilö.⁸⁹ Diskurssianalyysi on tärkeä väline tekstien analysoimisessa, ja sen käyttöön liittyy oletus merkityksiä tuottavan toiminnan kontekstisidonnaisuudesta, mikä pätee myös taiteeseen ja taidepuheeseen.⁹⁰

Ville Vuolanto erottaa toisistaan diskurssien analyysin ja diskurssianalyysin. Hänelle diskurssien analyysi on analyysin työkalu, jota ei pidä sekoittaa metodivalintoihin eli tutkimusnäkökulmaa ja teoreettista viitekehystä määrittelevään diskurssianalyysiin. Hän huomauttaa aivan oikein, että olisi järjetöntä väittää, että historian tutkimuksen näkökulma olisi vääjäämättä diskurssianalyyttinen.⁹¹ Tämä ajatus on sovellettavissa omaan tutkimukseeni, jossa päätutkimuskohteena eivät ole yksinomaan diskurssit, vaikka niillä onkin tärkeä merkitys. Diskurssien tiedostaminen ja tunnistaminen on kuitenkin tärkeää aiheen käsittelyssä. Vuolanto toteaa, että tekstuaaliset strategiat ja diskursiiviset käytännöt on tunnistettava, ennen kuin tutkija voi kysyä, mitä hänen lähdeaineistonsa tekstien tietyt piirteet kertovat ideologisista, asenteellisista ja sosiaalisista olosuhteista tietyssä ajassa ja paikassa. Diskurssien analyysi on tekstin analyysin vaihe ja väline, jonka avulla tutkimuksen huomio voidaan siirtää yksittäisistä tekstipaloista niiden muodostamaan verkostoon ja siten niiden luokitteluun.⁹² Myös tämä näkökulma yksittäisten tekstien sisältämän informaation ohella on tärkeä ottaa huomioon.

Lähestyn tutkimuksessani nationalismia nimenomaan diskursina. Erityisen tärkeä tutkimukseni kannalta on sosiologian professori Pertti Alasuutarin luoma käsite ”kansakuntapuhe”, joka viittaa diskursseihin, joissa ”kansakunta” on – tavalla tai toisella – aiheena. Kansakuntapuheen päämääränä on tarkastella, millä tavalla käsitettä kansakunta ja siihen liittyviä elementtejä, kuten kansallisuus, kansalaisuus, kieli, kulttuuri, etnisyys ja valtio, käytetään erilaisissa konteksteissa. Sen ensisijainen tutkimuskohde on näiden käsitteiden arkipäivän käyttö.⁹³

Alasuutarin kansakuntapuhe-käsite avaa mahdollisuuden tarkastella myös olemassa olevia kansallisvaltioita suhteessa nationalismiin. Hän kirjoittaakin, että voimme puhua arkipäivän nationalismista, jota voi olla esimerkiksi se, että puhumme rutiininomaisesti kansallisuuksista ja kansakunnista. Tällöin ei ole kysymys nationalismista ideologiana, vaan silloin viitataan kansakuntaan ja kansallisuuteen sosiokulttuurisina konstruktioina.⁹⁴ Jussi Pakkasvirran mukaan onkin aina eroteltava nationalismi liikkeenä, tunteena ja ideologiana tai poliittisena ohjelmanä.⁹⁵

Kansakuntapuheen avulla teoria nationalismista kääntyy tulkinnoiksi siitä, miten erilaisia puhetapoja kansakunnasta voisi luokitella ja eritellä.⁹⁶ Tässä Alasuutari on samoilla jäljillä kuin Philip S. Gorski, joka korostaa sitä, että nationalististen diskurssien ja käytäntöjen eritte-

89 Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 9–10, 21–22, 37–38.

90 Rossi 1999, 45–47.

91 Vuolanto 2007, 308.

92 Vuolanto 2007, 308.

93 Alasuutari & Ruuska 1999, 33–34.

94 Alasuutari & Ruuska 1999, 36.

95 Pakkasvirta 2003, verkkojulkaisu.

96 Alasuutari & Ruuska 1999, 38. Alasuutari puhuu tässä yhteydessä ”kielellisestä käänteestä”, jolla hän viittaa aikaisempaan nationalismintutkimuksen ”kulttuuriseen käänteeseen”, jossa yleisin tapa ymmärtää kansallistunnetta on ollut Andersonia seuraten tarkastella kansakuntaa eräänlaisena kulttuurituotteena, keksittyinä ja suunnitelmallisesti tuotettuina ilmiönä ja emotionaalisena kokemuksena. Ks. Alasuutari & Ruuska 1999, 32.

lemiseksi tarvitaan erityisiä luokitteluja.⁹⁷ Alasuutari jakaa kansakuntapuheen kahteen päätyyppiin. Ensimmäinen on reflektiivinen puhetapa. Se tarkoittaa sellaista puhetta ja toimintaa, jossa tietoisesti rakennetaan ja käytetään jotain kansan, kansakunnan tai etnisyyden konstruktiota perustelemaan asioiden tilaa tai ehdotettua toimintalinjaa. Siihen kuuluu myös viittaaminen nationalismiin tai patriotismiin arvioitaessa, tuettaessa tai kritisoidessa jotakin ilmiötä. Toinen on rutiininomainen kansakuntapuhe, joka tarkoittaa puhetta tai toimintaa, jossa esimerkiksi kansa, kansakunta tai kansallinen kulttuuri esiintyy toimintaa tai esitettävää ajatusta jäsentävänä kategoriana ilman, että se sinänsä olisi huomion kohteena. Alasuutarin tekemää jakoa voi kuvata niin, että nationalistisia liikkeitä tutkivat tutkijat keskittyvät tietoiseen kansakuntapuheeseen ja arjen nationalismiin tutkijat rutiininomaiseen kansakuntapuheeseen. Nämä kaksi puhetapaa eivät kuitenkaan esiinny käytännössä koskaan erikseen: jokainen käytäntö sisältää jonkinlaista reflektointia, ja jokainen reflektiivinen näkökulma ottaa jotain annettuna, jättää ne huomiotta ja on siten tuottamassa tai uusintamassa joitain rutiininomaisia käytäntöjä.⁹⁸

Hypoteesini on, että löydän omasta lähdeaineistostani molemmat Alasuutarin esittelemät puhetavat ja että jaottelu soveltuu sekä ajanjaksoon Suomessa ja Italiassa yleensä että juuri kulttuurisuhteisiin ja kuvataiteisiin liittyviin asioihin. Jos näin on, kyseessä on toisaalta jo luodun kansallisvaltion piirissä käytetty arkipäivän nationalismi ja rutiininomainen puhetapa. Mutta kyse on myös kansakunnan rakentamisesta ja voimistamisesta, jolloin viittauksia nationalismiin tai patriotismiin tulisi löytyä eri yhteyksistä arvioitaessa, tuettaessa tai kritisoidessa eri ilmiöitä.

Petri Ruuska on kehittänyt ”kansakuntapuheen” eteenpäin ”kansapuheeksi”, joka avaa monia näkökulmia yhteiskuntapoliittisen näkökulman lisäksi. Tällöin voidaan tutkia, milloin, missä ja millaisissa tilanteissa kansa alkaa tulla tietämisen ja viittaamisen kohteeksi, miten muodostuvat ja muuttuvat ne tavat, joilla kansoista puhutaan, ja miten löytyvät ja vakiintuvat ne tavat, joilla kansaa voidaan esittää ja kansana olla. Toinen näkökulma on tutkia sitä tapaa, jolla kansojen kautta ajattelu kytkeytyy arkeen ja löytyy viittauksina hyvinkin erilaisista yhteyksistä.⁹⁹ Tarkastelen myöhemmin, löytyykö esimerkiksi 1930-luvun näytelyarvosteluista tapaa arvioida taidetta nimenomaan kansojen kautta. Ruuskan mukaan kansapuheen kautta nationalismin tutkimuksen ei tarvitse olla välttämättä nationalismin puolella tai sitä vastaan.¹⁰⁰ Neutraali näkökulma onkin tutkijalle äärimmäisen tärkeää, jotta hän voi nähdä asiat oikeassa kontekstissa ja valossa.

97 Gorski 2000, 1461.

98 Alasuutari & Ruuska 1999, 38–39.

99 Ruuska 2007, verkkojulkaisu, 45.

100 Ruuska 2007, verkkojulkaisu, 46.

Väitöskirjassani nousee nationalismin ohella esiin myös muita diskursseja, erityisesti diskurssi, jota kutsun kulttuurisuhdediskurssiksi. Se on tapa puhua kahden maan välisiin kulttuurisuhteisiin liittyvistä asioista virallisissa ja julkisissa yhteyksissä.

Käytän diskurssia omassa tutkimuksessani niin, että puheen ja kirjoitetun tekstin lisäksi se voi tarkoittaa toimintaa ja tekoja. Määritelmä on siis samanlainen kuin Stuart Hallilla hänen käsitellessään identiteettejä. Hänen Foucault'n näkemyksiin pohjautuva diskurssikäsitteensä ei perustu tavanomaiselle ajattelun ja toiminnan sekä kielen ja käytännön erottamiselle toisistaan.¹⁰¹ Diskurssit toteutuvat myös sosiaalisessa toiminnassa, varsinkin toiminnan perusteissa ja oikeutuksissa sekä identiteeteissä.¹⁰²

1.5 SOSIAALISIA VERKOSTOJA TAIDEKENTÄLLÄ

Sosiaalisella verkostolla viitataan erityisesti hajautettuihin, monimutkaisiin ja monen toimijan hierarkkisiin tai ei-hierarkkisiin

sosiaalisiin järjestelmiin. Verkostotutkimuksessa yhteiskunnallinen rakenne esitetään verkostona eli pisteinä, joita kytkökset yhdistävät. Verkostossa virtaavat resurssit, jotka heijastavat kontrolli-, riippuvuus- ja yhteistyösuhteita. Toimijat voivat olla yhtä hyvin ihmisiä kuin organisaatioita ja kytkökset voivat edustaa ystävyyttä, kauppaa, liittoutumista tai mitä tahansa muuta suhdetta. Voidaan analysoida esimerkiksi suku-, liike-, kulttuuri-, sosiaali- ja puolueverkostoja ja niiden suhdetta toisiinsa. Näin ymmärrettyä verkosto on käsitteellinen apuneuvo.¹⁰³ Verkostoilla voidaan sinänsä ymmärtää erilaisia asioita; niitä voidaan käsitellä myös metaforana, metodina tai teoriana.¹⁰⁴ Verkostoaalyysiä on sovellettu erityisesti yhteiskuntatieteelliseen tutkimukseen, jossa lähdeaineistoa ovat tutkimusta varten kerätyt kyselyt ja haastattelut. Se soveltuu kuitenkin hyvin myös historian tutkimukseen ja erilaisten arkistoaineistojen analyysiin.¹⁰⁵

Historioitsijat William ja J. R. McNeill tarkastelevat koko ihmiskunnan historiaa verkkojen ja verkostojen kautta teoksessaan *Verkottunut ihmiskunta. Yleiskatsaus maailmanhistoriaan*. He määrittelevät verkon seuraavasti: ”Verkko on mielestämme joukko yhteyksiä, jotka kytkevät ihmiset toisiinsa. Yhteys voi olla muodoltaan lähestulkoon mitä tahansa: satunnainen kohtaaminen, sukulaisuus, ystävyys, yhteinen uskonto, kilpailu, vihollisuus, taloudellinen vaihtokauppa, ekologinen vaihto, poliittinen yhteistyö, jopa sotilaallinen voimainmittely. Kaikissa tällaisissa suhteissa ihmiset vaihtavat informaatiota ja ohjailevat tulevaa

101 Hall 2005, 99, 105.

102 Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010, 270.

103 Lappalainen 2005, 68 ja nootit 122, 123; Nurmiainen 2000, verkkoaineisto. Sosiaalinen verkosto käsitteenä syntyi brittiläisessä ja amerikkalaisessa sosiologiassa maailmansotien välisenä aikana. Ks. Ronimus-Poukka 2004, verkkoaineisto.

104 Johansson, Mattila & Uusikylä 1995, 4, 5, 23; Nurmiainen 2000, verkkoaineisto.

105 Aiheesta ks. Ronimus-Poukka 2004, verkkoaineisto.

toimintaansa saamansa tiedon pohjalta. He välittävät myös hyödyllistä teknologiaa, tavaroita, viljelykasveja, ajatuksia ja paljon muuta. Lisäksi he vaihtavat tahattomasti tauteja ja rikkakasveja, asioita joita ei voi hyödyntää mutta jotka siitä huolimatta vaikuttavat heidän elämäänsä (ja kuolemaansa). Historiaa muokkaa nimenomaan tällainen tiedon, tavaroiden ja vitsausten vaihtaminen ja levittäminen sekä se, miten ihmiset niihin suhtautuvat.”¹⁰⁶

Historiallisessa verkostotutkimuksessa on usein vaikeutena aukot lähdeaineistossa. Oma ongelmansa on tutkimusaineistossa käytettävä retoriikka ja sen tulkitseminen. Asioita voidaan käsitellä ohimennen tai peiteltysti ja tiettyjä kaavoja ja muotoja noudattaen. Verkostotutkimuksen tarjoama etu historiantutkimuksessa on kuitenkin muun muassa se, että se vapauttaa ainakin jossain määrin tutkijan ennalta-annettujen, ”virallisten” hierarkioiden ja valtarakenteiden tulkintoja ohjaavasta voimasta,¹⁰⁷ ja sen avulla on mahdollista mieltää yhteiskunta erilaisten valta-, yhteistyö- ja kilpailusuhteiden verkostona. Historioitsija Mirkka Lappalaisen mukaan verkosto-käsitteen avulla on mahdollista ymmärtää paremmin esimerkiksi valtataistelun monitahoista dynamiikkaa.¹⁰⁸ Verkostot auttavat omassa tutkimuksessa hahmottamaan eri näyttelyiden tai näyttelysuunnitelmien parissa toimineita henkilöitä ja heidän rooliaan ja motiivejaan.

Tutkimusaiheeni kannalta verkostojen ohella tärkeä teoreettinen apuväline on ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun kehittämä kenttäteoria. Tutkittavan ajankohdan kuvataideyhteisön voi nähdä kenttänä, joka on suhteellisen itsenäinen sosiaalisen toiminnan alue, jolla on omat sääntönsä. Tällaisia sosiaalisen toiminnan kenttiä ovat esimerkiksi tiede ja taide. Kentillä on yleisiä lakeja. Jokaisella kentällä käydään kuitenkin taistelua, jonka spesifit lait on löydettävä erikseen. Kun uusi yrittäjä ja hallitsevassa asemassa oleva taistelevat, edellinen yrittää avata sisääntuloportin ja jälkimmäinen yrittää puolustaa monopoliaan ja eliminoida kilpailun. Kenttä edellyttää asiantuntijoita, instituutioita ja hyväksytyjä arvohierarkioita. Bourdieu kuvaa kentällä käytävää taistelua myös peliksi. Jotta kenttä voisi toimia, siihen on kuuluttava sekä ihmisiä, jotka ovat valmiita pelaamaan peliä, että panoksia, jotka ovat arvokkaita kaikille kentän toimijoille.¹⁰⁹

Bourdieun peruskäsitteistöön liittyy myös pääoman käsite; se ja kenttä kytkeytyvät tiukasti toisiinsa. Peruspääoman lajit ovat taloudellinen, kulttuurinen, sosiaalinen ja symbolinen. Niitä on kaikilla kentillä, mutta niiden arvojärjestys ja keskinäinen vaihtokurssi vaihtelevat kentästä toiseen. Taloudellinen pääoma tarkoittaa varakkuutta, omaisuuksien

106 McNeill & McNeill 2006, 19–20.

107 Lappalainen 2005, 68–69; Nurmiainen 2000, verkkoaineisto.

108 Lappalainen 2005, 68–69.

109 Bourdieu 1987 (1980), 105–110; Bourdieu 1996 (1992), 10–13, 33, 182–183, 199–207, 220–221, 227–230, 256–257.

hallintaa, kun taas kulttuurinen koostuu koulutuksesta, taiteellisuudesta ja hyvästä mausta. Sosiaalinen pääoma on suhteita ja sosiaalisia verkostoja. Yksittäisen toimijan asema, positio, kentällä riippuu hänellä olevan pääoman volyyymista ja rakenteesta ja sen arvosta juuri kyseisellä kentällä. Bourdieu erottaa toisistaan rakenteet (kentät) ja niitä konstituivat voimat eli pääomat.¹¹⁰ Sosiaalisen pääoman käsite¹¹¹ sitoo kentät ja sosiaaliset verkostot yhteen.

Kuvataiteen kenttään kuuluvat Bourdieun määritelmän mukaan taiteilijoiden ohella kaikki ne, jotka tavalla tai toisella osallistuvat taideteoksen arvon tuottamiseen. Näitä ovat muun muassa kriitikot, taidehistorioitsijat, galleristit, taidekauppiaat, museoiden työntekijät, mesenaatit, keräilijät, erilaiset instituutiot, kuten akatemit, taidenäyttelyinstituutiot ja juryt. Lisäksi siihen kuuluvat ne poliittiset ja hallinnolliset viranomaiset, esimerkiksi ministeriöt, jotka toimivat taiteen alueella ja jotka taidemarkkinoilla vaikuttavat omalta osaltaan taiteen arvon määrittelyyn joko taloudellisten tekijöiden kautta (ostot, hinnat, stipendit ja tuet) tai säätelevillä toimenpiteillä (esimerkiksi verovähennykset keräilijöille). Mukaan on laskettava myös niiden instituutioiden jäsenet, jotka kouluttavat joko taiteilijoita tai taiteen kuluttajia.¹¹²

Vallan kenttä on Bourdieulla niiden toimijoiden valtasuhteiden tila, joille on yhteistä eri kentillä hallitsevaan asemaan riittävä pääoman määrä. Vallan kenttään kuuluvat henkilöt tulevat kentiltä, joiden hallinta perustuu toisistaan poikkeaviin pääomalajeihin. Vallan kentällä he käyvät keskinäistä kamppailua siitä, mitkä ovat eri kentillä dominoivassa asemassa olevien eri pääomalajien väliset vaihtokurssit. Vallan kenttä ei kuitenkaan ole toisista kentistä erillään oleva areena, vaan Bourdieun teoriassa se toisaalta sulkee tilassa muut kentät sisäänsä mutta ei sulje pois muiden kenttien spesifiä toiminnan logiikkaa. Niinpä kunkin kentän oma logiikka ohjaa edelleen niitä omilla kentillään hallitsevassa asemassa olevia toimijoita, jotka osallistuvat vallan kentällä tapahtuviin kamppailuihin.¹¹³

Taidekenttä, vallan kenttä ja sosiaaliset verkostot ovat tutkimuksessani taustalla eräänlaisina apukäsitteinä, joiden avulla voin hahmottaa tutkimuskohteeni toimijoita, heidän välisiään suhteita ja suhteiden vaikutusta toimintaan, motiiveihin ja päämääriin sekä esimerkiksi syitä tosiasioiden muunteluun ja jyrkkiinkin kannanottoihin. Sosiaalisten verkostojen käsite auttaa piirtämään kuvaa siitä, miten näyttelyt ja suunnitelmat syntyivät ja miten ja miksi ne järjestettiin. Kuvataidekentällä toisaalta toimittiin tietyissä elimissä, mutta toisaalta eri elimien välillä oli erilaisia verkostoja, jotka vaikuttivat toimintaan ja päätöksiin. Lisäksi

110 Bourdieu 1996 (1992), 10, 220–221, 231–239, 261–262; Bourdieu 2003, 30, 32–34, 40–43.

111 Ks. Lappalainen 2005, 68 ja nootit 122, 123; Ronimus-Poukka 2004, verkkoaineisto.

112 Bourdieu 1996 (1992), 229.

113 Bourdieu 1996 (1992), 215–217; Bourdieu 1998 (1994), 46; Bourdieu 2003, 37–39, 43.

olivat yksityisten henkilöiden suhteet. Suomalaisen ja italialaisen kuvataidekentän toiminnan valaisemisessa Pierre Bourdieun kenttäteorian soveltaminen selkeyttää kokonaisuutta. Käsitteet eivät nouse esiin välttämättä monta kertaa tutkimuksen kuluessa, mutta ne ovat silti vaikuttaneet siihen, miten olen lukenut, jäsentänyt ja tulkinnut lähdeaineistoa. Koska sovellan tutkimuksessani Bourdieun kenttäteoriaa, käytän kuvataidesuhteiden parissa toimineista, kuvataideyhteisöstä, kummassakin maassa käsitettä kuvataidekenttä enkä esimerkiksi Howard S. Beckerin luomaa käsitettä kuvataidemaailma¹¹⁴.

1.6 LÄHTEET JA AIKAISEMPI TUTKIMUS

1.6.1 Tutkimuksen lähteet

Väitöskirjani perustuu arkistotutkimukselle, jota olen tehnyt Suomessa ja Italiassa sekä jonkin verran Tukholmassa. Sen perustana ei ole yksi tietty arkistokokonaisuus, eikä voisikaan olla, kun kysymys on erilaisista verkostoista. Olen pyrkinyt etsimään ja löytämään aiheen kannalta relevanttia aineistoa erilaisista arkistoinstituutioista ja erilaisista arkistokokonaisuuksista ja muodostamaan sitä kautta kuvan tutkimuskohteesta. Arkistolähteillä on ollut tärkeä merkitys tutkimuksen aiheen kohdentamisessa ja tutkimuskysymysten muotoutumisessa prosessin aikana. Monien muiden, luonnollisena osana tutkimusprosessiin vaikuttaneiden tekijöiden ohella johtivat löytyneet lähteet kiinnostukseni yhä enemmän Suomen ja Italian julkisiin kuvataidesuhteisiin ja kohdistivat katseeni erityisesti taidenäyttelyihin.

Historiantutkimuksessa lähteiden lukemisella on kaksi puolta: argumentaatioon liittyvä ja rekonstruktioon liittyvä. Historiantutkijan on etsittävä päteviä lähteitä, joiden avulla hän voi rakentaa oletuksiaan tukevan päättelyketjun, mutta sen lisäksi hänen on kysyttävä lähteittensä referenttejä voidakseen rekonstruoida tutkimuskohteensa maailman. Käytännössä tutkija tutkimusprosessin kuluessa korjaa ja täsmentää oletuksiaan.¹¹⁵ Tällaisia korjauksia olen joutunut tekemään.

Jorma Kalela puhuu lähteiden lukemisesta perinteisen lähdekritiikki-käsitteen sijasta. Hänen mukaansa jokainen lähde on periaatteessa käyttökelpoinen todisteena, mutta olennaista onkin kysyä, onko lähde pätevä vastaamaan tutkijan esittämiin kysymyksiin. Kysymys edeltää lähdettä, eivätkä lähteet puhu puolestaan. Ne puhuvat vain, koska tutkija on kysymyksillään pannut ne puhumaan.¹¹⁶ Pitää paikkansa, että kysymykset edeltävät lähteitä: muutenhan tutkijan olisi mahdoton edes aloittaa tutkimustaan ja suunnata minkään lähteen äärelle. Mutta lähteet voivat synnyttää uusia, aikaisemmista kysymyksistä liikkeelle

114 Becker 1984.

115 Koivisto 1993, 115.

116 Kalela 2000, 91–92.

lähteviä kysymyksiä ja avata uusia polkuja tai muuttaa aiemman sivupolun päätieksi.

Kehittyneessä lähdekriittisessä ajattelutavassa on syvennetty ajatusta lähteen tehtävän (ulkoisen lähdekritiikin kohde) ja sen sisällön välisestä riippuvuudesta (sisäisen lähdekritiikin kohde). Kalelan mukaan jokaisella lähteellä on jokin tehtävä, joka myös määrää lähteen sisällön. Siten jokainen lähde antaa tehtävänsä edellyttämällä tavalla ”vääristynyt” tietoa. Kalelan mukaan tutkijan tarvitsee vain kysyä ”mikä ketunhän-tä kainalossa” lähde on laadittu. Kehittynyt lähdekritiikki ei syrji mitään lähdetyyppiä eikä mikään lähde ole aito tai väärennetty. Lähtökohtana on tutkijan esittämä kysymys. Sen jälkeen selvitetään, mitä lähteitä siihen vastaamiseksi tarvitaan ja tukevatko lähteet tutkijan oletusta vai onko hänen muutettava sitä tai hylättävä se. Lähteiden merkitys on rekonstruoitava jälkinä siten, että niitä on perusteltua käyttää päätelmien todisteina.¹¹⁷ Lähteen sisällön ja tehtävän kombinaatio tekee lähteiden tulkinnasta haasteellista. Miksi asiakirjan laatija on kirjoittanut niin kuin on, vaikka muualta saatu tieto kertoo muuta? Asiakirjan tehtävän ja sen laatijan intentioiden selvittäminen on vaikeaa ja joskus mahdotontakin. Mutta tutkija voi tehdä tulkintoja, ja niitä olen myös pyrkinyt tekemään.

Olen käynyt läpi paljon erilaisia arkistoja ja erilaisia aineistoja, mutta joitakin ei tässä tutkimuksessa näy ollenkaan tai niiden merkitys on vähäinen. Se kuuluu arkistotutkimuksen luonteeseen: tutkimusta eteenpäin vievien ja perustavanlaatuisten asiakirjojen lisäksi joistakin kokonaisuuksista ei löydy mitään ’käyttökelpoista’ ennako-oletuksista huolimatta. Lisäksi ovat ne monet arkistot ja asiakirjat, jotka lukiessa ovat tuntuneet olennaisilta ja hyödyllisiltä mutta jotka kysymyksenasettelujen muuttuessa tai tutkimuskokonaisuuden hahmottuessa eivät enää mahdukaan mukaan valmiiseen tutkimukseen. Uskon kuitenkin, että nuo valmiissa työssä näkymättömät tunnit arkistoissa ovat välttämättömiä lopputuloksen kannalta. Ilman niitä en olisi pystynyt luomaan tätä tutkimuksellista kokonaisuutta, joka väitöskirjani on.

Kun kyse on julkisista kuvataidesuhteista, itsestään selvän ja olennaisimmankin arkistoaineiston muodostavat suhteita luoneiden erilaisten kollektiivisten toimijoiden sekä suhteisiin liittyneiden viranomaisten arkistot. Jälkimmäisistä keskeisiä ovat opetusministeriön arkisto Kansallisarkistossa ja ulkoasiainministeriön arkisto, joka on ministeriön hallussa. Mainitut arkistot noudattavat keskenään erilaisia arkistonmuodostusperiaatteita, jotka on tunnettava aineistoa löytääkseen. Opetusministeriön arkisto näkyy kuitenkin tutkimuksessani enna-koimaani vähemmän.

Opetusministeriön alaisen Valtion kuvaamataidelautakunnan arkisto Kansallisarkistossa on hyödyllinen taidenäyttelyvaihtodon tutkimisessa, koska lautakunta antoi ministeriölle lausunnot taidenäyttelyvaihtoon liittyvistä raha-anomuksista. Arkisto ja sen aineisto tarjoaa materiaalia myös moneen muuhun kuvataidekenttään liittyvään kysymykseen ja odottaa lisää tutkijoita. Lautakunnan arkisto ei kata koko tutkittavaa aikaa. Pöytäkirjoja ja niiden liitteitä on tältä ajalta vuosilta 1918–1938, mutta säilyneen kirjeistön asiakirjoja vain muutamia. Kuvaamataidelautakuntaan voi perehtyä myös opetusministeriön arkiston kautta, sillä muun muassa lautakunnan toimintakertomukset taidekatsauksineen ovat löydettävissä vain sieltä. Vaikka paljon puuttuu, rakentuu arkistojen kautta kuitenkin selkeä kuva kuvataidekentän vaikuttajaorganisaatiosta.

Ulkoasiainministeriön arkisto tarjoaa Suomen ja Italian kulttuurisuhteiden tutkimiseen runsaasti erilaista materiaalia. Ministeriön dossier-järjestelmään perustuva arkistointi tekee myös tiedon etsimisestä helpompaa. Arkistossa on tutkimukseni kannalta tärkeitä kokonaisuuksia esimerkiksi messuista ja erilaisista näyttelyistä, kulttuurisopimuksista, kunniamerkeistä ja Suomen tunnetuksi tekemisestä sekä Suomessa vierailleista ulkomaisista lehtimiehistä. Tärkeitä ovat etenkin Suomen lähetystöön Roomassa liittyvät asiakirjat. Niistä erityisesti lähetystön Suomeen lähettämät raportit, vuosi- ja lehdistökatsaukset ja sähköiset taustoittavat aihetta.

Suomen Rooman-lähetystön arkiston ulkoasiainministeriö on tallettanut vuodesta 2011 lähtien yhdessä monien muiden lähetystöjen arkistojen kanssa Oulun maakunta-arkistoon. Aikaisemmin ne olivat talletuksina Joensuun maakunta-arkistossa. Olen käyttänyt lähetystön arkistoa erityisesti Italiassa vuonna 1937 järjestetyn Suomen taiteen näyttelyn kohdalla etsiessäni asiakirjoja lähetystön kanssakäymisestä muiden tahojen kuin Suomen ulkoministeriön kanssa.

Vastaavasti olen tutkinut Italian ulkoministeriön historiallista arkistoa, *Archivio Storico Diplomatico*, Roomassa ja löytänyt sieltä sekä näyttelyitä että Suomea ja suomalaisia koskevia asiakirjoja. Niitä on muun muassa kaupallisissa asiakirjoissa maakansioissa sekä vuonna 1937 perustetun kansankulttuuriministeriön, *Ministero della Cultura Popolare*, ulkoministeriön historialliseen arkistoon sijoitetussa arkiston osassa.

Rooman EUR:ssa sijaitsevaan valtioneuvoston arkistoon, *Archivio Centrale dello Stato*, on kerätty monien sellaisten viranomaisarkistojen, jotka ovat relevantteja tutkimukseni kannalta. Sellaisia ovat *Ministero della Cultura Popolare* arkiston osa, josta nousevat esiin erityisesti ns. kabinetin ja propagandaosastojen, *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* ja *Nuclei per la Propaganda in Italia e all'Estero* -toimiston

eli NU.P.I.E:n Suomeen ja näyttelyvaihtoon liittyvät kansiot. Opetusministeriön, *Ministero della Pubblica Istruzione*, arkisto ja sen alaisuuteen kuuluneen *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*n asiakirjat sisältävät esimerkiksi joitakin vuoden 1931 *Il Novecento Italiano*n näyttelyä käsitteleviä asiakirjoja. *Presidenza del Consiglio dei Ministri*n eli fasismin aikaisen valtioneuvoston aineisto ja *il Duce* Benito Mussolinin oman erityissihteeristön arkisto ovat myös lähteitteni listalla.

Tutkimuksessani tärkeässä roolissa ovat erilaiset kuvataidekentän toimijat, jotka osallistuivat Suomen ja Italian kuvataidesuhteisiin tai Suomen taidenäyttelyvaihtoon muiden maiden kanssa. Suomen Taideyhdistys ja sen luottamusneuvosto Suomen taideakatemia oli keskeinen toimija, jonka arkisto on Kuvataiteen keskusarkiston kokoelmissa. Poikkeuksena on Ateneumin taidemuseon vuosien 1919–1947 kirjeenvaihto, joka on vuonna 1940 toimintansa aloittaneen Suomen taideakatemian säätiön arkistossa Valtion taidemuseon arkistossa. Taideyhdistyksen arkistossa ovat tutkimuksen lähteinä erityisesti pöytäkirjat ja erilaiset näyttelyitä koskevat asiakirjat. Olen lisäksi käynyt läpi Suomen taideakatemian säätiön asiakirjat vuosilta 1940–1945 sekä Suomen Taideyhdistyksen asiakirjat vastaavalta ajalta (STYA II).

Tutkimukseni lähteissä tulevat esiin myös taiteilijajärjestöjen arkistot, joista Kansallisarkistossa ovat Suomen Taiteilijaseuran ja Suomen Kuvanveistäjäliiton arkistot, Tampereen kaupunginarkistossa Tampereen Taideyhdistyksen/taidemuseon arkisto (liittyy italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyyn 1937) ja Turun taidemuseon arkistossa Turun Taideyhdistyksen asiakirjat (liittyy *Il Novecento Italiano* -näyttelyyn 1931). Erityisen tärkeä toimija taidenäyttelyvaihdossa oli Helsingin Taidehalli, jonka arkisto on Kuvataiteen keskusarkistossa. Ongelmia tutkimuksen teolle on aiheuttanut se, että Taidehallin kirjeenvaihto tutkimusajanjaksoltani on pääosin hävinnyt. Joitakin Taidehallin intendentin Bertel Hintzen kirjeitä löytyy muista arkistoista, mikä täydentää puuttuvaa Taidehallin arkiston osaa.

FM Timo Keinäsen Kuvataiteen keskusarkistolle lahjoittama Venetsian biennaali -aineisto vuosilta 1898–2002 on ollut korvaamaton apu tutkimukselleni, sillä Keinänen on aikoinaan kopioinut biennaalin arkistossa Suomea koskevat asiakirjat. Nyttemmin biennaalin oma arkisto on monien vuosien katkoksen jälkeen jälleen auki tutkijoille. Roomassa toimiva Skandinaviska föreningen on lahjoittanut kopiot arkistostaan kaikkiin pohjoismaisiin kansalliskirjastoihin, ja olen tutustunut siihen Kansalliskirjastossa Helsingissä; tosin en ole juurikaan voinut hyödyntää aineistoa tässä tutkimuksessa.

Milanossa yksityisomistuksessa oleva Galleria Gian Ferrarin runsas Suomen taiteen näyttelyä 1937 koskeva asiakirja-aineisto osoittautui aarraitaksi. Tukholmassa olen tutkinut *Il Novecento* -näyttelyyn kiinteästi liittyvän Liljevalchin taidehallin arkistoa Tukholman kaupunginarkistossa sekä käynyt taidehallin edelleen omistamat leike- ja näyttelyluettelokokoelmat läpi kyseiseltä ajalta.

Monet henkilöarkistot ovat tarjonneet aineistoa ja osoittaneet omalta osaltaan, kuinka hyödyllistä on ajatella ajan taidekentän ja kuvataidesuhteiden toimijoita niin Suomessa kuin Italiassa verkostoina, jotka ylittävät niin instituutioiden kuin maiden rajat. Ne ovat myös kertoneet piirien pienuudesta Suomessa ja siitä kuinka 'kaikki tunsivat kaikki' ja kuinka toimijoiden ja Italia-harrastajien piirissä esiintyi myös erimielisyyksiä. Henkilöarkistoista voin mainita esimerkiksi Pontus Artin, Eero Järnefeltin ja J. J. Mikkolan arkistot (Kansallisarkisto), Bertel Hintzen arkiston (Kuvataiteen keskusarkisto) ja nykyisin Turun museokeskuksen kokoelmiin kuuluvan Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelman. Tutkimussessani tärkeässä asemassa olevan italialaisen taidevaikuttajan Antonio Marainin arkisto *Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanean* arkistossa Roomassa sisältää sekä yleensä Italian ulkomaille viemiin näytelyihin mutta myös Suomen-suhteisiin liittyvää aineistoa. Roomassa toimivan 1900-luvun historiaan keskittyvän *Fondazione Ugo Spirito*n hallussa on Helsingissä vuosina 1929–1935 Italian lähettiläänä toimineen Attilio Tamaron arkisto, josta löysin muutaman mielenkiintoisen tiedon. Lisäksi on monia yksityisarkistoja, joista olen tuloksetta etsinyt tutkimukseeni liittyviä asiakirjoja.

Yksityiset asiakirjat ovat luonteeltaan erilaisia kuin viralliset tai julkiset: niissä asioita sanotaan suoremmin ja vapaana esimerkiksi viranomaisten roolista. Vastaanottaja vaikuttaa sekä yksityisiin että julkisiin asiakirjoihin. Oma tutkimustyöni ja -aiheeni on kuitenkin osoittanut, kuinka uskomattoman monenlaista aineistoa viranomaisarkistoihin kertyy ja kuinka pidättelemättä yksityiset ja erilaiset yhdistykset ja järjestöt tai niiden edustajat saattavat kirjoittaa myös viranomaisille tai Mussolinin tapaisille maan johtajille. Kaiken arkistomateriaalin läpi käyminen on ollut siihen kuluneesta ajasta huolimatta hieno ja innostava kokemus.

Väitöskirjani ei olisi mahdollinen ilman tutkimusajan lehtikirjoituksia, jotka valaisevat aihettani monista eri näkökulmista. Olen hyödyntänyt sekä Kuvataiteen keskusarkiston leikearkiston runsasta ja kompaktia leikekokoelmaa vuosilta 1917–1945 että etsinyt ja lukenut aikakauden lehtien kirjoituksia Kansalliskirjaston sanomalehti- ja ai-

kakauslehtikokoelmassa. Keskusarkiston leikekokoelmaa on vuosikymmenten varrella kerätty nimenomaan suomalaisen taiteen näkökulmasta, joten sieltä puuttuvat esimerkiksi Suomessa olleiden Italian näyttelyiden arvostelut ja osa niihin muuten liittyvistä lehtikirjoituksista. Italialaista lehtiaineistoa en ole aineiston laajuuden vuoksi ja tutkimusekonomisista syistä pystynyt käymään läpi samalla tavalla, mutta olen käyttänyt hyväkseni sitä italialaista lehtiaineistoa, joka löytyy Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsauksista, Suomen taiteen näyttelyä 1937 koskevaa Suomeen saatua italialaista lehtiaineistoa sekä suomalaisissa lehdissä referoituja italialaisia kirjoituksia. Ulkoministeriön aikoinaan nykyiselle Kansalliskirjastolle lahjoittama Suomen Rooman-lähetystön lehtileikekokoelma osoittautui odotettua huomattavasti suppeammaksi. Sanomalehtien lisäksi olen hyödyntänyt jonkin verran suomalaisissa aikakauslehdissä julkaistuja artikkeleita ja arvosteluja.

Muusta painetusta lähdeaineistosta tärkeitä ovat luonnollisesti Suomen ja Italian vaihtonäyttelyiden suomalaiset näyttelyluettelot, jotka löytyvät kahta lukuun ottamatta Valtion taidemuseon kirjastosta. Helsingistä Turun taidemuseoon 1931 siirretyn *Il Novecento Italianon* Turun-luettelon olen saanut käyttööni Turun taidemuseon arkistossa ja Helsingistä Tampereen taidemuseoon viedyn italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyn Tampereen-luettelon Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelmasta Turusta. Lisäksi olen hyödyntänyt muuta ajan kirjallisuutta, kuten Margherita Sarfattin kirjoituksia ja Suomen Taideyhdistyksen / Suomen Taideakatemian painettuja vuosijulkaisuja.

1.6.2 Tutkimuskirjallisuus

Suomen ja Italian julkisia kulttuurisuhteita on käsitelty eri yhteyksissä, mutta varsinaisia tutkimuksia aiheesta ei ole paljon. Useat tekstit sisältävät enemmän tai vähemmän luettelonomaisesti listauksia kulttuurihenkilöiden suhteista, lähinnä matkoista Italiaan eri vuosisatojen aikana. Yksittäisiä henkilöitä, kuten taiteilijoita, koskevissa tutkimuksissa on luonnollisesti tuotu esiin myös heidän Italian-matkojaan. Ainoa yleisesitys näiden kahden maan välisistä kulttuurisuhteista on vuonna 1986 Turun yliopistossa järjestetyssä seminaarissa pidettyihin esitelmiin perustuva julkaisu *Rapporti Culturali tra Italia e Finlandia*.

Suomen ja Italian välisiä kulttuurisuhteita on käsitelty vuosien varrella eri artikkeleissa kerran vuodessa ilmestyvässä *Settentrione*-aikakausjulkaisussa, jota julkaisee Turun yliopiston italian kielen oppiaine. FT Pirkko Kanervon vuonna 2007 valmistunut historian väitöskirja käsittelee Italiaa, Mussolinia ja Suomen talvisotaa mutta sisältää lisäksi

katsauksen Suomen ja Italian välisiin suhteisiin maailmansotien välillä, myös kulttuurin alalla. Kuvataiteen osuus on siinä kuitenkin pieni.

Suomen ja muiden maiden välisten julkisten kulttuurisuhteiden kannalta Juhani Paasivirran kirjoitukset (1984, 1991) ovat perustuvanlaatuista ja ohittamattomia. Toisaalta yleisesityksinä niiden antama kuva on yleistävä ja paikoin hieman harhaanjohtava. Eri maihin kohdistunut lisätutkimus on tuonut suhteisiin uutta valoa. Mainita voi Kristina Rankin Ranska-suhteisiin liittyvät tutkimukset, etenkin hänen väitöskirjansa (2007) suomalaisten Ranska-suhteista 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa (*Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880–1914*) ja Britta Hiedanniemen Saksa-tutkimuksen *Kulttuuriin verhottua politiikkaa. Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940* (1980). Hyvä katselmus Suomi-Ranska suhteisiin on Louis Clercin ja Rankin toimitama artikkelikokoelma *Suomalaisten Ranska. Kaunis tuntematon* (2008).

Suomen ja Italian kuvataidesuhteiden tutkimus on tähän mennessä kohdistunut lähinnä taiteilijoiden Italian-matkoihin erityisesti 1800-luvulla ja toisen maailmansodan jälkeen, mikä on johtanut siihen harhakäsitykseen, ettei suhteita maailmansotien välisellä ajalla juuri ollut. Sitä koskevasta vallinneesta näkemyksestä taidehistorian tutkijoidenkin piirissä on esimerkkinä Sakari Saarikiven, silloisen Suomen taideakatemian piirustuskoulun taidehistorian opettajan suomalaisia taiteilijoita Italiassa käsittelevä teksti, jota levitettiin julkisuuteen Firenzessä ja muuallakin Italiassa vuonna 1950 esillä olleen suomalaisen taidenäyttelyn yhteydessä. Hän kirjoitti: ”Italian innostus jatkui Suomen taiteilijoiden keskuudessa aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Silloin katkesivat kuitenkin yhteydet, eikä edes maailmansotien välillä ole matkustaminen ollut niin helppoa kuin taiteilijat olisivat toivoneet.”¹¹⁸

Samoin Aune Lindström esittelee artikkelissaan ”L’Arte finlandese e l’Italia” (1975) suomalaistaiteilijoita, jotka ovat eri aikoina opiskelleet Italiassa ja saaneet sieltä vaikutteita. Maailmansotien väliseltä kaudelta hän mainitsee yhden kuvanveistäjän (Matti Haupt), kolme taidemaalaria (Rabbe Enckell, Henry Ericsson ja Aale Hakava) sekä yhden taidegraafikon (Reino Harsti), kun taas 1800-luvulta ja toisen maailmansodan jälkeiseltä ajalta hän löytää selvästi enemmän Italian-matkaajia.¹¹⁹ Jaakko Puokka puolestaan kirjoittaa *Taide*-lehden artikkelissaan ”Suomen ja Italian kuvataideyhteyksistä” (1962): ”On oireellista Suomen taide-elämän suunnalle 1900-luvulla, varsinkin sen kolmannella ja neljännellä vuosikymmenellä, että yhteydet Italiaan olivat varsin laimeat.” Syyksi hän ilmoitti vahvan jälki-impressionistisen suuntauksen, joka vei taiteilijat Pariisiin sekä Suomen taiteessa hänen mukaansa vallinneen

118 Saarikivi, Sakari, ”Suomalaiset taiteilijat Italiassa.” Artikkeliteksti italialaista lehdistöä varten vuonna 1950. Teksti suomeksi ja italiaksi. UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 20.3.1950 ja sen liitteet. Suomalainen taidenäyttely Firenzessä 1950. Fb 65 Italia. UMA.

119 Lindström 1975, 590–591 (koko artikkeli 581–592).

”vahvan korpisuomalaisen näkemyksen”, johon tällaiset kaukaiset suhteet eivät sopineet. Hän mainitsee Magnus Enckellin Italian-matkojen jatkuneen hänen kuolemaansa 1925 asti ja Alvar Cawénin opiskelleen Firenzessä 1924, mutta niiden merkitys jäi Puokan mukaan vähäiseksi verrattuna suomalaisen kirjallisuuden vahvaan Italia-kosketukseen.¹²⁰ Vanhemmissa Suomen ja Italian kuvataidesuhteita käsitelleissä artikkeleissa on joitakin virheitä ja tärkeitä etappeja puuttuu kokonaan, kuten Puokalta Suomen taiteen näyttely Italiassa 1937.

Uusi suomalaisten taiteilijoiden varhaisia Italia-suhteita koskeva tutkimus on FT Liisa Suvikummun 2009 ilmestynyt yleisen historian väitöskirja *Kulttuurisia kohtaamisia. Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla*, jonka laaja arkistolähdeaineisto tuo suomalaistaiteilijoiden Rooma-suhteet aivan uudella tavalla ja ensimmäisen kerran kattavasti esiin 1800-luvun alusta noin 1880-luvun alkupuolelle asti. Liisa Suvikumpu on tutkinut ja koonnut materiaalia Suomen ja Italian kulttuurisuhteista aikaisemminkin. Hän on ollut yhtenä kirjoittajana Suomen Rooman-instituutin Villa Lanten 50-vuotisjuhlan kunniaksi julkaistussa historiassa (2004), jota olen hyödyntänyt väitöskirjassani, sekä kokoamassaan *Rooma – Kirjailijan kaupunki* (2004) -teoksessa. Italialaisen taidehistorioitsijan Stella Bottain Rooman La Sapienza -yliopistossa tarkastettu väitöskirja *”Perchè vai in Italia?” – Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento* (2010) tutkii suomalaisten kultakauden taiteilijoiden Italia-suhdetta ja erikoisesti freskotekniikan opiskelua ja italialaisten freskojen vaikutusta. Myös Bottain tutkimus tuo esiin ulkomaisista arkistoista asiakirjoja, joita ei ole aikaisemmin käytetty suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa. FT Elise Garritzenin yleisen historian väitöskirja *Lähteiden lumoamat. Henry Biaudet, Liisi Karttunen ja suomalainen historiantutkimus Roomassa 1900-luvun alussa* (2011) sijoittuu ajallisesti omaa tutkimustani aiempaan vaiheeseen, mutta niitä yhdistää Liisi Karttunen.

Suomen ja Italian kuvataidesuhteita on eri yhteyksissä käsitellyt FT, dosentti Liisa Lindgren, jonka väitöskirjassa tarkastellaan myös suomalaisten kuvanveistäjien Italian-matkoja ja opintoja 1950-luvulla ja 1960-luvulla. *Vierailta mailla* -kirjan artikkelissaan ”Romanttisten unelmien ja klassisten ihanteiden Italia” (2006) Lindgren esittelee laajemman aikarajan puitteissa, lähinnä 1800-luvun alusta nykyaikaan asti, suomalaisten kuvataiteilijoiden Italia-suhteita. Maailmansotien välistä aikaa koskeva osuus on melko suppea ja sisältää maininnat taiteilijoiden Italia-yhteyksien jatkumisesta vilkkaina ja virallisten näyttely-yhteyksien olemassaolosta.¹²¹ Timo Keinänen on eri yhteyksissä paneutunut Italia-

120 Puokka 1962, 52–53.

121 Lindgren 2006, 67. Liisa Lindgren on kirjoittanut myös joistakin suomalaisista nykyaikataiteilijoista ja Italiasta, esim. Lauri Laineesta.

teemaan ja käsitellyt varhaisten 1800-luvun taiteilijoiden Italia-yhteyksiä, suomalaisia taiteilijoita Villa Lantessa sekä erityisesti Venetsian biennaa-lia Suomen näkökulmasta. Vanhempaa Suomen Italia-suhteiden kirjallisuutta on ilmestynyt eri vuosikymmeninä, mistä kertoo myös Jorma Vallinkosken kokoama bibliografia *Italia Suomen kirjallisuudessa 1640–1953* (1955) ja Rolando Pieraccinin *Italian kirjallisuutta Suomen kielellä 1801–2000* (2001).

Fasismien tutkimus on ala, jolla kirjoja ja artikkeleita on ilmestynyt valtavasti ja ilmestyy koko ajan. Tutkimuksessa on kautta vuosikymmenien ollut erilaisia linjoja ja voimakkaitakin tutkijoiden välisiä ja tutkijayhteisön sisäisiä erimielisyyksiä. Koska en tee varsinaista fasismien tutkimusta, en paneudu niihin väitöskirjassani. Käytetyn kirjallisuuden määrääkin on ollut pakko rajata, vaikka toisaalta kontekstin tunteminen on edellytys sille, että Italian julkisia kuvataidesuhteita ja näyttelyvaihtoa voi ymmärtää. Käyttämäni tutkimuskirjallisuus käsittelee erityisesti fasismien ajan kulttuuria, kulttuuripolitiikkaa, kulttuurin kenttää, Italian tunnetuksi tekemistä ulkomailla sekä näyttelyitä. Tämän aihepiirin tutkimusta on ilmestynyt erityisen paljon viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana. Tutkijoilla on niissä erilaisia painotuksia ja tutkimusfokuksia, mutta pienistä eroista huolimatta heillä on pääasioissa melko yhtenäinen linja. Olen siis valikoinut käyttämäni fasistisen Italian tutkimuksen sen tarjoaman informaatioarvon perusteella, siitä lähtökohdasta, miten se on hyödyttänyt omia tutkimuskysymyksiäni. Vaikka tutkimuksen runsaus on osittain ongelma, se on myös etu, koska olen voinut monissa asioissa tukeutua alkuperäislähteisiin perustuvaan tutkimukseen. Se on puolestaan mahdollistanut sen, että olen voinut italialaisissa arkistoissa keskittyä etsimään oman tutkimusaiheeni kannalta olennaisia lähdeaineistoja.

Tunnetun italialaisen fasismien ja nationalismien tutkijan Emilio Gentilen tutkimukset *The Sacralization of Politics in Fascist Italy* (1996) ja *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism, and Fascism* (2003) ovat avanneet monia hyödyllisiä näkökulmia fasismiin ja sen suhtautumiseen kulttuuriin. Ruth Ben-Ghiatin 2001 ilmestynyt teos *Fascist Modernities. Italy, 1922–1945* on erinomainen tutkimus fasismien ajan kulttuuripolitiikasta laajasti katsottuna. Sileno Salvagninin kirja *Il sistema delle arti in Italia 1919–1943* (2000) auttoi merkittävällä tavalla minua ymmärtämään siihen asti hyvin epämääräisenä näyttäytynyttä fasismien ajan taidepolitiikkaa, taidekenttää ja taidenäyttelyjärjestelmää. Francesca Cavarocchin tutkimus (2010) ulkomailla tehdystä fasistisesta kulttuuripropagandasta on ollut ensiarvoisen tärkeä, kuten myös Marla Susan

Stonen teos *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy* (1998). Massimo De Sabbata on tutkinut Antonio Marainin roolia italialaisella taidekentällä erityisesti Venetsian biennaalin pääsihteerinä (2006).

Omaan tutkimusaikakauteeni liittyviä suomalaisia Italia-tutkimuksia ovat professori Taina Syrjämaan yleisen historian väitöskirja *”Visitez l’Italie.” Italian State Tourist Propaganda abroad 1919–1943, Administrative Structure and Practical Realization* (1997), joka tutkii Italian valtion virallista matkailupolitiikkaa ja turisminpropagandaa maailmansotien välissä, sekä FT Marja Härmänmaan futurismin perustajaa ja kantavaa voimaa Marinettia käsittelevä väitöskirja *Un patriota che sfidò la decadenza – F.T. Marinetti e l’immagine dell’uomo nuovo fascista, 1929–1944* (2000). Härmänmaa on käsitellyt futurismin ja fasismin suhdetta myös monissa artikkeleissa, joista mainittakoon tässä esimerkkinä ”Lentävä sankari: Marinetti, futurismi ja uusi fasistinen italialainen” teoksessa *Uusi uljas ihminen eli modernin pimeä puoli* (1998).

Fasismin ajan kuvataidetta on ryhdytty toden teolla tutkimaan vasta 1970-luvun lopulla. Kauden alkuvaiheissa merkittävästä *Il Novecento Italiano* (alun perin *Il Novecento*) -ryhmästä on sittemmin järjestetty näyttelyitä ja tehty tutkimuksia. Ryhmän johtohahmo taidekriitikko Margherita Sarfatti oli pitkään lähes unohdettu, mutta viime vuosina hänestä on ilmestynyt useita tutkimuksia ja hänen roolinsa Mussolinin neuvonantajana ja fasistisen ajan kulttuurivaikuttajana on arvioitu uudelleen. Entisen väheksymisen sijaan moni uudempi tutkimus näkee hänen olleen hyvin keskeinen toimija ja monen kauaskantoisenkin ajatuksen keksijä. *Il Novecento* -ryhmän ja ajan muuta taidetta on tutkinut erityisesti Elena Pontiggia. Sarfattista on muun tutkimuksen ohella ilmestynyt useampikin elämäkerta (esimerkiksi Cannistraro & Sullivan 1993 ja Wieland 2010).

Viime vuosina museo- ja näyttelyaiheinen tutkimus on noussut Suomessa esiin, mistä on osoituksena myös vuonna 2009 toimintansa aloittanut ”Esille. Museo- ja näyttelytutkimuksen forum”. Näyttelyitä on tutkittu eri näkökulmista toki aikaisemminkin niin ulkomailla kuin Suomessa. Francis Haskellin tutkimus suurnäyttelyiden ja ulkomaille vietävien näyttelyiden synnystä on tutkimukselleni tärkeä, samoin Tony Bennettin artikkeli ”The Exhibitionary Complex” (1993) sekä esimerkiksi Emily Braunin artikkeli ”Leonardo’s Smile” teoksessa *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy* (2005). Maria Hirvi-Ijäs väitteli vuonna 2007 taidehistoriassa aiheesta *Den framställande gestalten – Om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen*. Siinä hän tutkii taidenäyttelyä paikkana sekä myös

teosten näytteillepanoa retorisena eleenä eli sitä, miten taiteesta viestitään ja miten taide itse viestii. Myös Mieke Balin ajatus näytteille asettamisesta diskursiivisena eleenä on avannut hyödyllisen näkökulman (*Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis* 1996).

Maailmannäyttelyitä on tutkittu melko paljon, samoin niiden yhteyttä nationalismiin. Esimerkkeinä voi mainita Kerstin Smedsin perusteelliseen lähdetutkimukseen perustuvan erityisesti Suomen varhaista osallistumista maailmannäyttelyihin käsittelevän väitöskirjan *Helsingfors–Paris. Finland på världsutställning 1851–1915* (1996) ja Peter Greenhalghin vuodelta 1988 olevan tutkimuksen *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939* sekä uusimpana Taina Syrjämäan kirjan *Edistyksen luvattu maailma – Edistysusko maailmannäyttelyissä 1851–1915* (2007). Taina Syrjämää on julkaissut myös muuta näyttelyitä käsittelevää tutkimusta ja on mukana pohjoismaisessa yhteisprojektissa *Encountering Foreignness*. Projektiin liittyy artikkelikokoelma *Nordic Perspectives on Encountering Foreignness* (2009). Laura Boxberg on tutkinut Suomen osallistumista Venetsian biennaaleihin 1950-luvulla muun muassa pro gradu -tutkielmassaan (2009).

Suomen ja Italian vaihtamia näyttelyitä käsitteleviä artikkeleita on ilmestynyt aikaisemmin kaksi: oma artikkelini *Il Novecento Italiano* -näyttelystä *IF – Italo-Finnish Studies* -julkaisun ensimmäisessä numerossa vuonna 2007 sekä Synnöve Malmströmin artikkeli liittyen italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyyn ”En tredje klassens resa. Om italienskornas utställning i Helsingfors år 1937” Riitta Konttisen juhla kirjassa vuonna 2006. Olen väitöskirjassani voinut käyttää lähdeaineistoja, joita ei ole noissa artikkeleissa. Sileno Salvagnini käsittelee *Il Novecento Italiano* -näyttelyä jonkin verran artikkelissaan ”Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931–1932” (1998). Elise Seppälän (Garritzen) yleisen historian pro gradu -tutkielma *Elämäntapana kulttuurisuhteet. Liisi Karttunen ja suomalais-italialaisen kulttuurisillan rakentaminen Italiassa 1919–1939* (2001) tarkastelee myös Suomen taiteen näyttelyä Italiassa, mutta muun muassa ilman sen kanalta tärkeää Galleria Gian Ferrarin arkistoa. Kristiina Lounasvuori-Riikonen käsittelee italialaisen filologian pro gradu -tutkielmassaan *Presenza e ricezione dell'arte italiana contemporanea nella Finlandia degli anni 1930–1959* (1997) italialaisten näyttelyiden saamia lehtiarvosteluja myös mainitulla ajanjaksolla.

Suomen kuvataide-elämää ja kuvataidekenttää itsenäistymisestä toisen maailmansodan loppuun asti on viime vuosia lukuun ottamatta tutkittu yllättävänkin vähän. Aimo Reitalan artikkelit ovat olleet tämän tutki-

muksen klassikoita, mutta tarkempi lähdeaineiston tarkastelu ja lisääntynyt tutkimus eivät ehkä enää ohjaa yhtymään kaikkiin hänen näkemyksiinsä. Erkki Anttosen väitöskirja *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (2006) luo taidegrafiikan tutkimuksen ohella laajan katsauksen tutkimusajanjakson suomalaisen taidekenttään ja sen toimijoihin sekä tarjoaa myös uuden näkemyksen modernismista suomalaisessa taiteessa. Erik Kruskopf on paneutunut Bertel Hintzen toimintaan teoksessaan *Taiteen maailmanmies. Bertel Hintze 1901–1969* (1998). Suomalaisen taidekritiikin edelleen jatkuva tutkimus on tuonut ja tuo uusia näkökulmia ja lisää tietämystä ajan suomalaisesta taiteesta, taidenäkemyksistä ja taidepolitiikasta. Kuvataiteen keskusarkisto on julkaisusarjassaan ja sen alanimekkeellä *Kirjoituksia taiteesta* julkaissut tähän mennessä jo kuusi nidettä taidekritiikin tutkimusta, kolme artikkelikokoelmaa ja kolme monografiaa, joista useissa käsitellään myös omaa tutkimusajanjaksoani. Monessa tutkimuksessa on tavalla tai toisella pohdittu kansallisen taiteen ongelmaa suhteessa modernismiin.

Suomalaisen taidejärjestelmän tutkimuksen uranuurtaja on Erkki Sevänen, joka on tutkinut kirjallista taidekenttää Suomessa muun muassa väitöskirjassaan *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939* (1994). Pohjaa ajan taidepolitiikan tutkimukselle antavat Paula Tuomikoski-Leskelän jo vuonna 1977 ilmestynyt perustutkimus *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa* sekä Veli-Matti Aution kirjoittama opetusministeriön historian osa IV (1986).

Kahlattuani läpi nationalismin tutkimuksen klassikoita Benedict Andersonista Edvard Gellneriin löysin lopulta Pertti Alasuutarin kansakuntapuhe-käsitteestä nationalismi diskurssina -näkökulman, joka laittoi nationalismin paikoilleen omassa tutkimuksessani. Alasuutari käsittelee aihetta yhdessä Petri Ruuskan kanssa vuonna 1999 julkaisemassaan teoksessa *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Kuulun siihen runsaaseen joukkoon, joka humanistisen tutkimuksen alalla joko valmistelee tai on jo saanut valmiiksi väitöskirjansa, jossa nationalismi on yhtenä teemana.

Se, mitä olen jäänyt kaipaamaan, on suomalaisen taidekentän kattavampi tutkimus ensimmäisen tasavallan ja toisen maailmansodan ajalta. Perustutkimukset kentän keskeisistä toimijoista ja instituutioista auttaisivat useaa kyseistä aikaa tutkivaa, jolla on jokin muu varsinainen tutkimuskohde. Niinpä esimerkiksi taiteilijajärjestöjen toiminta ja rooli olisi hyvä selvittää, samoin niiden välinen yhteistyö ja ristiriidat 1920- ja 1930-luvuilla sekä suhteet ulkomaille.

SUOMEN JA ITALIAN KULTTUURIPOLITIikka JA JULKISET KULTTUURISUHTEET

2.1 SUOMALAISEN KULTTUURIPOLITIIKAN JA -HALLINNON PÄÄPIIRTEET TUTKIMUSAJANJAKSOLLA

Jokaisen valtion julkisissa kulttuurisuhteissa muihin maihin on taustalla maan oma kulttuuri- ja taidepolitiikka, eikä kulttuurisuhteita

voi tutkia tarkastelematta sitä. Kulttuuri- tai taidepolitiikka tarkoittaa taiteiden ja kulttuurin julkista tukea ja ohjailua ja niiden välineinä käytettyjä rahoitus-, säädös- ja hallintojärjestelmiä.¹ Lisäksi mukaan voidaan laskea *governance* (yhteishallinta)-termiin sisältyvä, julkisen sektorin rinnalla oleva järjestö- ja vapaaehtoistyön sektori (ns. kolmas sektori).² Kulttuuri-politiikka saa sisältönsä kulttuurin yhteiskunnallisesta edistämisestä, joka ilmenee vastuuna kansansivistyksestä ja taiteen harjoittamisesta.³ Poliitiikka voidaan toisaalta myös ymmärtää asiaksi, joka on mukana kaikkialla ja joka liittyy nimenomaan valtaan ja diskursseihin. Leena-Maija Rossin mukaan se tarkoittaa ”monenlaisia tekoja, valintoja ja käytäntöjä, jotka kaikki liittyvät valtaan, tapahtuvat joissain valtasuhteissa”.⁴ Kun kirjoitan omassa tutkimuksessani kulttuuri- ja taidepolitiikasta, tarkoitan nimenomaan julkista tukea ja ohjailua ja niiden välineitä.

Suomalaisissa tutkittavaa aikaa käsittelevissä taidehistorian tutkimuksissa ajan taidepolitiikkaa luonnehditaan usein nationalistiseksi. Niissä politiikkaan luetaan yleensä mukaan vaikutusvaltaisimpiina pidettyjen kuvataidekriitikoiden, kuten Onni Okkosen tai Ludvig Wennervirran, esittämät mielipiteet,⁵ jotka saavat siten korostuneen merkityksen. Kun kulttuuripolitiikka käsitetään siten kuin tässä tutkimuksessa, nationalistinen-käsitteen käyttö tulee ongelmallisemmaksi. Miten voidaan päätellä/todistaa, että julkinen hallinto toimi nationalis-

1 Määritelmä ks. Heiskanen, Kangas & Mitchell 2002, 23.

2 Kolmannesta sektorista ja *governance*-termin kääntämisestä ks. Heiskanen, Kangas & Mitchell 2002, 16, 23–24.

3 Ahponen 1994, 99.

4 Rossi 1999, 11–12.

5 Ks. esim. Reitala 1973, 2.

tisten aatteiden pohjalta? Ajan ilmapiiri oli yleisesti nationalistinen ja oikealle kallistunut, millä oli oma merkityksensä myös julkisen taidepolitiikan muotoutumiseen. Virallisissa asiakirjoissa ei kuitenkaan yleensä määritellä toiminnan taustalla vaikuttavia aatteita ja ajatuksia. Keskeiset taidekirjoittajat, joilla oli usein muitakin tärkeitä rooleja suomalaisella taidekentällä, vaikuttivat teksteillään epävirallisesti, ja heillä voidaan ajatella olleen selkeitä nationalistisia mielipiteitä tai ainakin näkemys kansallisesta taiteesta ja sen tarpeesta. Eri asia on kuitenkin se, vaikuttivatko ne ja millä tavoin politiikkaan tai alan virkamiehiin. Suomen pienellä taidekentällä yksittäisten henkilöiden merkitys oli kuitenkin suuri.

Hallintokoneisto ja tukijärjestelmä luovat puitteet taiteelliselle toiminnalle. Poliittinen toiminta kokonaisuudessaan luo puolestaan kulttuurisen yleisilmaston, jossa taide-elämä kehittyy. Niiden ohella olennaisena tekijänä on taiteen omavarainen kehitys, jonka riippuvuus kahdesta edellisestä tekijästä yhdessä ja erikseen vaihtelee. Taiteen sisäisestä kehityksestä riippuu ratkaisevasti se, millainen vaikutusyhteys taiteella ja politiikalla on etenkin tilanteissa, joissa julkisen vallan edistämisen- ja kontrollitoimenpiteet taiteeseen nähden ovat vähäisiä.⁶

Taidejärjestelmä ei Suomessa tutkittavalla ajanjaksolla ollut vielä pitkälle eriytynyt, ja eriytymistä hidasti myös hallinnon keskittyneisyys.⁷ Keinot, joilla yhteiskunta Suomessa yleensä voi vaikuttaa sivistystoimen kehitykseen ja tehdä kulttuuripolitiikkaa, ovat määrärahopolitiikka, hallinnolliset ohjailutoimet ja valtion omien laitosten toiminta.⁸ Paula Tuomikoski-Leskelän mukaan valtion taidepolitiikka oli Suomessa aina 1960-luvulle asti pääosiltaan juuri määrärahopolitiikkaa ja perustui harkinnanvaraisiin valtionavustuksiin. Järjestöt saivat nämä avustukset ja hoitivat toimialaansa liittyvät tehtävät.⁹

Suomen kirjallisuusjärjestelmää ja yhteiskunnallista sääntelyä tutkineen Erkki Seväsen mukaan valtion taidehallinnolla ei sotien välisenä aikana ollut vielä hallitsevaa roolia taiteen sääntelyssä.¹⁰ Tuon ajan hallitukset eivät olleet aktiivisia taidepolitiikan suhteen, ei myöskään eduskunta sivistysvaliokuntineen. Taiteiden osuus myös puolueiden ohjelmissa ja toiminnassa oli pieni. Kaikilla näillä tahoilla huomio keskittyi enemmänkin suuriin kansansivistykseen liittyviin tehtäviin, kuten opetusjärjestelmän luomiseen ja vakiinnuttamiseen.¹¹ Valtion vähäinen aktiivisuus taidepolitiikassa pitää paikkansa myös valtion taidehallinnon ja tukimäärärahojen kautta katsottuna.¹² Ottaen huomioon valtionhallinnon pienen kiinnostuksen on syytä kysyä, missä määrin voidaan yleensä puhua suomalaisesta suunnitellusta tai tietoisesta kulttuuri- ja suppeammin kuvataidepolitiikasta 1920- ja 1930-luvuilla? Kulttuuripolitiikkaa kuitenkin tehtiin, jos ei suu-

6 Tuomikoski-Leskelä 1977, 248.

7 Seväsen 1994, 29–30, 95–96, 381, 393.

8 Seväsen 1994, 147; Tuomikoski-Leskelä 1977, 246.

9 Tuomikoski-Leskelä 1977, 53, 144.

10 Seväsen jakaa sääntelyn erilaisiin ryhmiin niiden normatiivisen tai rakenteellisen luonteen mukaan. Ks. Seväsen 1994, 28–29.

11 Tuomikoski-Leskelä 1977, esim. 138, 145, 147; Autio 1986, passim.

12 Seväsen 1994, 147.

rien linjanvetojen muodossa ja pitkäntähtäimen suunnitelmien mukaan, niin ainakin käytännön tasolla ministeriöissä ja asiantuntijalautakunnissa, ja osana käytännön tason toimintaa olivat myös taidenäyttelyt.

Koko tutkimusajanjaksolla kuvataiteen kentällä pidettiin valtion ja julkisen puolen panostusta kuvataiteeseen liian pienenä. Tyytymättömyys näkyi paitsi lehtikirjoituksissa ja taiteilijoiden kannanotoissa,¹³ myös taidejärjestöjen yhdessä tekemissä anomuksissa lisämäärärahojen myöntämiseksi taiteelle tai taideostoihin¹⁴.

Suomessa vallinnut ilmapiiri oikeistolaistui ja jyrkkeni 1920- ja 1930-luvun vaihteessa, ja 1930-luvun alkupuolta leimasi kielellinen ja poliittinen suomalaisuusaate, joka läpäisi kulttuurin ja poliittisen kentän.¹⁵ Yhtenäiskulttuurin ihanne oli voimakas. Taustalla oli oikeistopiirien kommunismin ja sisäisen kumouksen pelko. 1930-luvun alkupuolella on katsottu Suomessa vallinneen kulttuuritaantumus. Seväsen mukaan se oli paljolti jopa virallisesti legitimoitua, valtion ajamaa kulttuuripolitiikkaa,¹⁶ mikä on melko jyrkästi ilmaistu ja tilanteen liian keskusjohtoisena näkevää. Pikemminkin voisi sanoa, että kulttuuripolitiikasta päättävissä elimissä oli tuollaisia näkökantoja omaksuneita ihmisiä. 1930-luvun puolivälin jälkeen tilanne muuttui. Valtio alkoi suhtautua äärioikeistoon kriittisesti jo Mäntsälän kapinan aikoihin, mutta laajemmin se menetti valtion tuen vasta oikeistokauden loputtua. Valtiokoneistojen toimintalinja muuttui pluralistisemmaksi. Yksi syy ilmapiirin lieventymiseen oli se, että pääosa porvaristosta ei enää uskonut sisäisen kumouksen mahdollisuuteen. Kun kansainvälinen tilanne samanaikaisesti muuttui epävakaisemmaksi ja sodan uhka kasvoi, ryhtyi porvaristo etsimään yhteistyötä työväenliikkeen kanssa.¹⁷

Julkisen kulttuuripoliittisen päätöksenteon ja kulttuurihallinnon ylimmän tason, jolle kuului myös lainsäädäntövalta, muodostivat tutkimusajanjakson Suomessa eduskunta, presidentti ja valtioneuvosto ja niihin liittyvinä erillislaitoksina muun muassa valiokunnat sekä sidosryhminä poliittiset puolueet. Seuraavan tason muodostivat ministeriöt, joista kulttuurisuhteiden kannalta olivat keskeisiä opetus- ja ulkoasiainministeriöt. Ministeriötasoon liittyen eräänlaisina erityislaitoksina tai -toimijoina kuvataideasioita hoitivat, osittain valtion rahoituksella, Suomen Taideyhdistys / Taideakatemia, muut taideyhdistykset ja niiden museot sekä taiteilijajärjestöt. Ne olivat samalla myös sidosryhmiä, joihin kuuluivat myös erilaiset muut keskeiset kansalliset sidosryhmät ja -järjestöt.¹⁸

Itsenäisen Suomen kulttuuriasioiden hoitoon vaikuttivat osaltaan autonomian ajalla muodostuneet mallit ja erityisesti valtion ja eri taiteenalojen järjestöjen ja asiantuntijoiden kiinteät suhteet. Valtio dele-

13 *Helsingin Sanomat* teki syksyllä 1934 kyselyn 15 taiteilijalle taidealan oloista ja niistä keinoista, joilla tilanne saataisiin paranemaan. Lähes jokainen vastaajista toi esiin sen, että valtion olisi tuettava kuvataidetta aikaisempaa enemmän. Ks. "Kuvaamataiteilijat pohtivat alansa elin-kysymyksiä ja etsivät keinoja nykyisistä vaikeuksista päästäkseen." HS 31.10. ja 1.11.1934.

14 Tällainen yhteinen anomus tehtiin esimerkiksi maaliskuussa 1933. Ks. esim. "Taiteilijajärjestöjen anomus valtioneuvostolle." US 13.3.1933; "Kuvaamataide ja raha-arpajaiset." Ilta-sanomien 22.3.1933. Yksi väsymätön kuvataiteen puolestapuhuja ja -kirjoittaja oli Onni Okkonen. Ks. esim. Okkonen, Onni, "Kuvaamataiteemme nykyisestä asemasta." US 28.8.1934; O. O-n., "Kuvataiteemme tulevaisuuden näköaloja." US 12.9.1937. Tuomikoski-Leskelä 1977, 252–253, 276.

15 Sevänen 1994, 283, 379.

16 Sevänen 1994, 284, 379.

18 Olen soveltanut jaotteluun Heiskanen, Kangas & Mitchellin 2002 sivulla 29 olevaa kuviota 1 muuttaen sitä tutkimusajanjakson olosuhteita vastaavaksi.

goi autonomian ajalla tehtäviään järjestöille. Taiteen sisältöjen ja laadun arvottamisen valta siirrettiin siten taiteen kentän sisälle, mutta samalla taideyhteisö sidottiin valtion tavoitteisiin ja siitä tehtiin yksi tärkeä tekijä kansakuntayhteisön rakentamisessa.¹⁹ Suomessa järjestöjen voimakas rooli ja niiden ja valtionhallinnon läheinen yhteys on vaikuttanut siihen, että kulttuuripolitiikka ja kulttuurihallinto on yhteiskunnallisina käytänteinä usein samaistettu.²⁰

Yksi järjestöistä, jolla oli jo autonomian aikana erityisen kiinteä suhde valtioon, oli vuonna 1846 perustettu Suomen Taideyhdistys.²¹ Vuonna 1922 yhdistyksen johtokunnasta muodostettiin itseään täydentävä luottamusneuvosto, Taideakatemia. Ateneumin taidekokoelmien ja piirustuskoulun kautta yhdistyksen painoarvo myös Suomen itsenäistyttyä oli suomalaisella kuvataidekentällä suuri. Muissa taiteilijajärjestöissä Taideakatemiasa pidettiin vanhemman polven ja vanhoillisempien käsitysten linnakkeena. Taideyhdistyksen hallinto ja juridinen asema järjestettiin uudestaan taidekokoelmien ja piirustuskoulun osalta 1930-luvun lopussa, kun siitä muodostettiin vuonna 1940 toimintansa aloittanut Suomen taideakatemian säätiö.²²

Suomen Taiteilijaseura perustettiin vuonna 1864 kaikkien taiteenalojen edustajien yhteenliittymäksi. Sen rooli ja merkitys kasvoi pikku hiljaa Taideyhdistyksen rinnalla.²³ Tutkimusajanjaksolla Taiteilijaseurasta oli tullut yhä enemmän kuvataiteilijoiden yhdistys, joka pyrki ajamaan jäsentensä etuja eri yhteyksissä ja erilaisin tavoin niin näyttelyiden kuin apurahojen suhteen.²⁴ Suomen Kuvanveistäjäliitto perustettiin vuonna 1914 ajamaan kuvanveistäjien asioita.²⁵ Sen mielipidettä kysyttiin erilaisissa kuvanveistäjiä koskevissa virallisuonteisissa asioissa, mutta sen painoarvo ei ollut niin suuri kuin Taiteilijaseuran. Maalariliitto r.y:n perusti joukko taidemaalareita joulukuussa 1929 maalareiden omien asioiden ajamiseksi. Jäsenmäärä ei 1930-luvun loppupuolellakaan ollut vielä suuri,²⁶ ja 1930-luvulla liitto vasta haki itselleen Kuvanveistäjäliiton aseman tapaista merkitystä. Suomen Graafilliset Taiteilijat perustettiin vuonna 1931 graafikoiden omaksi etujärjestöksi ja tekemään taidegraafikkaa tunnetuksi Suomessa. Liitto otti heti alusta lähtien hyvin aktiivisen roolin kansainvälisessä yhteistyössä ja näyttelyiden järjestämisessä.²⁷ Lisäksi olivat muualla maassa toimineet taideyhdistykset, joista osalla oli myös taidemuseo. Niistä tulevat tässä tutkimuksessa esille näyttelyvaihdon yhteydessä Tampereen ja Turun taideyhdistykset.

Valtion ja kansalaisyhteiskunnan kohtaaminen näkyy kulttuurialan edustajien ja asiantuntijoiden toiminnassa asiantuntijaelimissä,²⁸ joita sotien välisenä aikana edustivat valtion taidelautakunnat. Ope-

19 Sokka 2005, 15 (Anita Kankaan ajatuksia lainaten); Tuomikoski-Leskelä 1977, 53, 144.

20 Ahponen 1994, 99.

21 Sokka 2005, 62.

22 STY:stä ks. esim. Pettersson 2006, 11–41; Hätönen 2006, 155; Reitala 1990, 25–26. Kulttuurilaitoksia alettiin muutenkin säätiöidä 1930-luvulla. Ks. Autio 1986, 421–422; Tuomikoski-Leskelä 1977, 247.

23 Sokka 2005, 67, 70, 77.

24 Ks. esim. Lönn 2004, 8–16.

25 Helanen 1978. Ha 6 H. SKvIA. KA.

26 Ks. esim. Huusko 2002, 238; Taidemaalariiliiton www-sivut.

27 Ks. Anttonen 1986, 34–42. THO/HY; Anttonen 2006, 142–147.

28 Sokka 2005, 23.

- 29 Autio 1986, 218, 448; Tuomikoski-Leskelä 1977, 56–57, 59, 86–87, 120–121. Tieteelle perustettiin myös oma asiantuntijalautakunta, jota johti yliopiston kansleri. Ks. Autio 1986, 214.
- 30 Johtosääntö valtion asiantuntijalautakunnille 1918. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA. Lautakuntien tuli myös perustaa oman alansa leikearkisto ja antaa vuosittain ministeriölle kertomus omasta toiminnastaan sekä taide- ja kirjallisuusoloista Suomessa. Edvard Richterin laatimia kuvataiteen vuosikatsauksia julkaistiin Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemian painettujen vuosikertomusten osana.
- 31 Autio 1986, 219; Sevänen 1994, 148–149.
- 32 Autio 1986, 30, 448.
- 33 Kuvaamataidelautakunnan puheenjohtajina toimivat tutkimusajanjaksolla J. J. Tikkanen, Eero Järnefelt, Wilho Sjöström ja Onni Okkonen. Sihteerinä ja vuodesta 1921 myös jäsenenä toimi koko tutkimusajanjakson filosofian maisteri Edvard Richter.
- 34 Stipendeistä ja palkinnoista tutkimusajanjaksolla ks. VKltk:n pöytäkirjat (VKltkA. KA) ja vuosikertomukset (OPMA. KA) sekä ajan sanomalehdet.
- 35 Ks. esim. VKltk:n kokousten pöytäkirjat 17.3.1919, 22.11.1919 § 5, 19.1.1920 § 2, 10.4.1923 § 3, 12.5.1924 § 2 ja liite. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.
- 36 Ks. esim. VKltk:n kokousten pöytäkirjat 26.11.1918 § 2 ja liite 1: kirje toimituskunnalle 27.11.1918, 9.9.1919 § 1, 13.10.1920 § 3, 3.6.1921, 9.1.1922 ja 10.2.1923 § 2. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.
- 37 Autio 1986, 220–221, 225, 239–240, 416–418, 448; Tuomikoski-Leskelä 1977, 59–60, 247, 265.
- 38 Tutkittavana aikana sattui vain yksi apurahojen jakoon liittynyt suurempi erimielisyys. Lautakunnan kielteisestä kannasta huolimatta opetusministeriö myönsi taiteilija Reino Partaselle apurahan vuonna 1924. Tämän johdosta lautakunnasta erosi kolme jäsentä.
- 39 Belardelli 2005, 3–4, 9–11; Ben-Ghiat 2001, 21; Gentile 1996, 97.
- 40 Ben-Ghiat 2001, 6–7.

tusministeriön alaiset viisi lautakuntaa kuvataiteelle, rakennustaiteelle, musiikille, teatterille ja kirjallisuudelle perustettiin heti itsenäisyyden alussa hallintoa yleisestikin organisoitaessa. Niiden avulla taiteen edistämistä tuli pysyvä osa valtion hallintoa.²⁹ Lautakuntien tuli omalla alallaan seurata maan taideoloja, valvoa taiteen etuja ja hankkia sitä varten tarvittavaa tietoa. Niiden tuli paitsi antaa hallitukselle sen pyytämät lausunnot ja selvitykset taideasioissa, myös omasta aloitteestaan tehdä toiminta-alueeseensa kuuluvia esityksiä.³⁰ Niitä on luonnehdittu porvarillisista puolueista suhteellisen riippumattomiksi yleisporvarillisiksi valtiolaitoksiksi,³¹ jotka pysyvästi toimineina olivat pienillä määräraha- ja henkilöresursseilla toimineen opetusministeriön kannalta hyvä ja edullinen ratkaisu hoitaa taideasioita.³²

Valtion kuvaamataidelautakunnan³³ ehkä tärkeimpänä tehtävänä voi pitää valtion kuvataiteen apurahojen (1919–1926), myöhemmin valtionpalkintojen, jakamista vuosittain.³⁴ Sen käsittelemiin säännöllisiin asioihin kuuluivat myös esimerkiksi erilaiset Suomen Taideyhdistystä ja sen toimintaa³⁵ sekä Turun piirustuskoulun valtionapua koskevat asiat.³⁶ Se antoi lausuntoja määrärahojen käytöstä ja erilaisista opetusministeriölle tulleista, kuvataiteisiin liittyvistä asioista ja raha-anomuksista. Näyttelyvaihtoon liittyviä anomuksia käsitellen myöhemmin tässä tutkimuksessa.

Taidelautakuntajärjestelmään ja lautakuntien aikaansaannoksiin on tutkimuksessa suhtauduttu osittain väheksyvästi.³⁷ Kuvaamataidelautakunnan toiminnan ja arkiston tarkastelun perusteella voi päätellä, että opetusministeriö kuuli lautakunnan mielipidettä hyvin moninaisissa asioissa eikä ryhtynyt hankkeisiin, joita se selvästi vastusti. Se sai yleensä ehdotuksensa sellaisinaan hyväksytyiksi ministeriössä, eikä suuria yhteentörmäyksiä tapahtunut³⁸. Lautakunnan vaikutusvalta oli näiden lausuntojen kautta suuri. Mistään suuresta aloitteellisuudesta kotimaisen taide-elämän uudelleen organisoimiseksi tai suurten muutosten tekemiseksi ei kuvaamataidelautakunnan kohdalla sen sijaan voida puhua, vaikka johtosääntö olisi antanut siihen mahdollisuuden.

2.2 FASISTINEN KULTTUURIPOLITIikka JA -HALLINTO

Fasismien saatua Italiassa vallan kulttuuri mobilisoi tiin sen tueksi. Kulttuurin tuli auttaa uuden italialaisen ihmisen luomisessa³⁹ ja ulkoisessa ja sisäisessä ”kolonisaatiossa”.⁴⁰ Fasistit ymmärsivät, mikä merkitys Italian hienolla kulttuuriperinnöllä oli kansainvälistä arvostusta ja vaikutusvaltaa haettaessa, minkä lisäksi haluttiin synnyttää uudestaan kansallinen, italialainen kulttuuri, joka

Fasismien saatua Italiassa vallan kulttuuri mobilisoi tiin sen tueksi. Kulttuurin tuli auttaa uuden italia-

mainostaisi italialaista neroutta ympäri maailman.⁴¹ Kulttuuri nähtiin yhdistävänä keinona. Se loi yhteisen arvojärjestelmän, joka satoi italialaiset valtioon⁴² ja synnytti maahan eräänlaista konsensusta.⁴³ Kulttuurista tuli myös osa aiemmin mainittua fasistista politiikan sakralisaatiota.⁴⁴

Fasistisen kulttuuripolitiikan taustalla oli koko ajan ajatus siitä, että kulttuuri oli alisteista sekä sisä- että ulkopolitiikan tavoitteille.⁴⁵ Kulttuuripolitiikan ja -tuotannon kehitystä muokkasi Mussolinin aikana myös halu laajentaa Italian vaikutusta ulkomailla. Kansallisen kulttuurin luomisessa yhdistyivät valtion sisäinen vahvistaminen ja valtakunnan laajeneminen.⁴⁶ Mussolinin oma suhtautuminen kulttuurikysymyksiin oli kaiken kaikkiaan välineellistä ja poliittista, kulttuurin hyödyntämistä poliittisten tarkoituksien hyväksi.⁴⁷ Fasistinen kulttuuripolitiikka ei ollut ennalta suunniteltu tarkka ohjelma tai kokonaisuus, vaan se muotoutui tilanteen ja tarpeiden mukaan.⁴⁸ Sitä voi luonnehtia pluralistiseksi,⁴⁹ mutta sillä oli myös avoimesti pakottava luonne, ja nämä tekijät sekoittuivat toisiinsa.⁵⁰

Ruth Ben-Ghiat jakaa fasistisen kulttuuripolitiikan kahteen vaiheeseen, joista ensimmäiselle oli ominaista suvaitsevaisempi ja avoimempi suhtautuminen ulkomaisiin vaikutteisiin. Tällä kulttuurisen ”avoimuuden” politiikalla haluttiin tutustuttaa italialaiset intellektuelit ja taiteilijat viimeisiin ulkomaisiin trendeihin antaen heidän siten rakentaa modernia kulttuuria, jota voitaisiin viedä muihin maihin. Pyrkimyksenä oli myös houkutella ulkomaisia kulttuurialojen edustajia Italiaan taustatoiveena heidän käännättämisensä fasismien asian puolelle. Valtion varoja käytettiin uudella tavalla kulttuurivaihtoon. Mussolini pyrki myös luomaan itselleen kansainvälisempää imagoa. Italia oli myös keskellä laman ja liiran revalvoinnin aiheuttamaa turismin kriisiä. Fasismien arvostusta ulkomailla oli parannettava matkailijoiden houkuttelemiseksi maahan.⁵¹ 1930-luvun alussa alkoi *bonifica culturalen* kausi. Korostettiin, että tiede ja taide eivät fasismien mukaan voineet olla päämäärä itsessään, vaan niiden oli palveltava valtiota.⁵²

Etiopian sota aloitti varsinaisen uuden politiikanteon aikakauden ulkopolitiikassa ja kulttuurissa vuoden 1936 tienoilla. Sekä talouden että kulttuurin piirissä korostui omavaraisuus, autarkia, mikä tarkoitti ulkomaisen tuonnin vähentämistä ja sen korvaamista kansallisilla tuotteilla ja maulla. Avoimesti ksenofobinen ilmapiiri vaikutti 1930-luvun lopulla ja vähensi entisestään ulkomaissävytteisten kulttuurisuuntausten kannatusta. Fasistinen kulttuuripolitiikka pyrki nyt ”tuomaan italialaisen rodun takaisin sen autenttisille juurille ja vapauttamaan sen kaikesta saasteesta”.⁵³ Suhtautuminen ulkomaisiin vaikutteisiin ja niiden merkitykseen Italian esteettisen identiteetin modernisoimisessa kuitenkin

41 Ben-Ghiat 2001, 6–13.

42 Ben-Ghiat 2001, 4, 6–7, 19.

43 Fraquelli 1995, 136.

44 Gentile 1996, 97.

45 Ostenc 1983, 318.

46 Ben-Ghiat 2001, 11–12, 28.

47 Belardelli 2005, 24.

48 Belardelli 2005, 11–15; Ostenc 1983, 15.

49 Fraquelli 1995, 136.

50 Belardelli 2005, 74; Ben-Ghiat 2001, 22.

51 Ben-Ghiat 2001, 33–34. Taina Syrjämaan yleisen historian väitöskirja *Visitez l'Italie. Italian State Tourist Propaganda abroad 1919–1943, Administrative Structure and Practical Realization* (1997) käsittelee Italian valtiollista matkailumainontaa ja -organisaatiota fasismien aikana.

52 Belardelli 2005, 36–40.

53 Ben-Ghiat 2001, 120, 135.

vaihteli edelleen.⁵⁴ Propagandakontrollin taso nousi, lehdistö-, kirjallisuus- ja teatterisensuuri lisääntyivät, ja ne organisoitiin tehokkaammin.⁵⁵ Kulttuurihallinnossa edettiin kohti sentralisaatiota.⁵⁶ Rotulakien säätäminen vuosina 1938–1939 vaikutti luonnollisesti myös kulttuuripolitiikkaan. Rotuajatuksen nopea omaksuminen Italiassa on hämmäntävää, sillä vain muutama vuosi aikaisemmin oli koko ajatus rodusta hylätty.⁵⁷

Kulttuurin kontrollin lisääntymiseen 1930-luvun lopulla vaikutti rotulakien lisäksi Italian ja Saksan välinen kulttuurisopimus. Fasisinen hallinto radikalisoitui ja militarisoitui sitä mukaa kun se lähentyi natsi-Saksaa ja tuli siitä yhä riippuvaisemmaksi. Sen myötä alettiin lähentyä Saksan suuntaa myös kulttuuriasioissa. Kulttuurivaihdon uudet verkostot kehittyivätkin pohjautuen liittolaissuhteeseen Saksan kanssa, ja sotilaalliset imperatiivit ennemmin kuin modernistiset trendit tulivat pääinspiraationlähteeksi monille fasisin modernisuuden tulevaisuuden visioille.⁵⁸ Sodan myötä kulttuurisuhteet ulkomaiden kanssa luonnollisesti suuntautuivat voimakkaasti Saksaan ja muihin liittolaisiin.⁵⁹

Marla Susan Stone jakaa puolestaan fasismin ajan kolmeen jaksoon kulttuuripoliittisten piirteiden perusteella. Poliittisen vakiintumisen aikana, vuosina 1925–1930, diktatorinen hallitus keskittyi taiteiden hallinnolliseen ja byrokraattiseen kontrolliin perustamalla fasismijohdotiset syndikaatit, ammattijärjestöt, ja ottamalla kulttuuri-instituutiot viralliseen valvontaan. Keskivaiheessa, vuosina 1930–1936, painotettiin sekä näkyvän, modernistisen kulttuurin että kulttuurisen konsensuksen luomista fasismin ympärille. Viimeisessä vaiheessa, vuosina 1937–1943, fasisinen hallinto kääntyi kohti imperiaalista ja militaristista kuvastoa ja kohti kansallissosialistisia valtion mesenaattitoiminnan malleja. Aikaisemman konsensuksen luoneesta taiteellisen eklektismin hyväksymisestä luovuttiin osittain.⁶⁰ Erilaisesta jaotuksesta huolimatta Stonen ja Ben-Ghiatin näkemykset Italian kulttuuripolitiikan muutoksesta Etiopian sodan ja valloituksen jälkeen ovat yhteneväiset.

Luonteenomaista koko fasisiselle kulttuuripolitiikalle oli siirtymäkauden äärimmäinen hitaus, erityisesti verrattuna natsismin nopeuteen alalla. Kontrollijärjestelmä saatiin kattavaksi vasta 1930-luvun puolivälin tienoilla, karkeasti ottaen samanaikaisesti Etiopian sodan ja valloituksen kanssa, ja se alkoi toimia kunnolla vasta juuri ennen Italian liittymistä maailmansotaan. 1930-luvun lopussa oli selkeitä merkkejä kulttuurisesta autarkiasta, mutta edeltävinä vuosina kulttuurin panoraama oli paljon vaihtelevampi. Yleisesti voi sanoa, että fasismin kulttuuripolitiikassa oli ristiriitaisia piirteitä, ja se oli vain osittain ja myöhäisessä vaiheessa totalitaarista.⁶¹

⁵⁴ Ben-Ghiat 2001, 33.

⁵⁵ Belardelli 2005, 49–53, 55; Ben-Ghiat 2001, 131.

⁵⁶ Ben-Ghiat 2001, 131, 138.

⁵⁷ Belardelli 2005, 64–72. Italialaista rotua ei ollut olemassa, oli vain Italian kansa ja kansakunta, kirjoitettiin *Enciclopedia Italianassa* vuonna 1935.

⁵⁸ Belardelli 2005, 65–71, 79–82, 94–95; Ben-Ghiat 2001, 120, 131; Lazzaro 2005, 26–27; Santoro 2005, 186–189; Stone 1998, 177.

⁵⁹ Belardelli 2005, 95.

⁶⁰ Stone 1998, 70.

⁶¹ Belardelli 2005, 79–82, 85.

Italian kansakunnan muuttamiseen sitoutuneen kulttuurin luomiseksi fasismi tarvitsi kulttuurin kentän toimijoiden tuen. Se vetosi enemmistöön, koska se puhutteli modernin ajan toiveita ja pelkoja. Italiassa koettiin, että siitä oli tullut dominoivampien kansakuntien kulttuurinen siirtomaa. Fasistit saivat kannattajia lupaamalla muuttaa tilanteen ja luoda kansallisen kulttuurin, joka otettaisiin hyvin vastaan ulkomailla.⁶² Kahden fasistisen vuosikymmenen aikana luotiin toimiva, monimutkainen tukirakenne, joka sieti myös mielipide-eroja ja joka veti luovia yksilöitä yhteistyösuhteeseen valtion kanssa. Näin heidät saatiin sidotuksi osaksi järjestelmää, ja koko fasismin aikakaudella oli vain harvoja taiteen tai tieteen edustajia, jotka eivät tavalla tai toisella joutuneet mukaan fasistisiin kulttuuriyrityksiin ja -instituutioihin.⁶³ Hallituksen suoran kannattamisen lisäksi oli erilaisia mahdollisuuksia kompromisseihin ja sopeutumiseen suhteessa hallintoon. Kyseessä oli hallituksen ja intellektuellien *modus vivendi*, joka sisälsi etuja kummallekin osapuolelle. Fasismin kanssa yhteistyötä tehneistä intellektuelleista osa oli vakaukseltaan fasisteja, osa teki sitä mukavuussyistä ja etujen takia. Opportunistisin ja skeptisinkin näkemys arvosti useimmiten jotakin puolta fasistisessa politiikassa. Tällainen laajempaa suosiota saanut oli esimerkiksi Etiopian valloitus.⁶⁴ Fasistisesta Italiasta emigroitui huomattavasti vähemmän älymystön ja taiteen edustajia kuin Hitlerin Saksasta.⁶⁵

Kulttuurin kenttä ja hallinto organisoidtiin uudelleen melko valtiojohtoiseksi fasistien tultua valtaan. Järjestelmä rakentui eri ministeriöille niiden alaisine elimineen, syndikaattijärjestelmälle sekä Italian Akatemialle ja erilaisille kulttuurialan instituuteille. Diktatuurin julistaminen vuonna 1925 johti ensimmäisiin yrityksiin luoda infrastruktuuri, joka tukisi fasistisen kulttuurin kehitystä. Pikku hiljaa luotiin maan kulttuurielämään tiukat muodolliset rakenteet, jotka varmistivat myös kontrollin.⁶⁶ Sileno Salvagnini näkee, että 1920-luvun lopussa alkoi suuri projekti, jolla italialainen taide haluttiin kiinnittää valtiollisen apparatuurin sisään.⁶⁷ Fasismin ensimmäisinä vuosina valtionhallinnon eri elinten tehtävät taiteen alueella eivät olleet selvät. Vasta 1920-luvun toisella puoliskolla korporativismi ja näyttelyiden suhteellinen hierarkia loivat perustan fasistisen taidepolitiikan toteuttamiselle.⁶⁸

Tärkeä ministeriö kulttuurin alalla oli luonnollisesti opetusministeriö, *Ministero dell'Educazione Nazionale* (aluksi *Ministero della Pubblica Istruzione*), jonka rooli kulttuuripolitiikan toteuttamisen pääelimenä toteutui Giuseppe Bottain (1895–1959) toimiessa opetusministerinä marraskuusta 1936 vuoteen 1943 asti. Hänen myötänsä ministeriksi saatiin kulttuurista todella kiinnostunut henkilö, jota on luonnehdittu

62 Ben-Ghiat 2001, 7–8.

63 Ben-Ghiat 2001, 9–10.

64 Belardelli 2005, 10–11, 73–78; Ben-Ghiat 2001, 21; Dogliani 1999, 350, 351; Ostenc 1983, 245.

65 Ben-Ghiat 2001, 9.

66 Ben-Ghiat 2001, 21–22; Fraquelli 1995, 130–131; Stone 1998, 23.

67 Salvagnini 1988, 7.

68 Salvagnini 2000, 345–348, 353–354.

hänen 1920-luvulla perustamansa lehden nimen mukaan ”kriittiseksi fasistiksi”. Hän otti alkuvaiheessa yhdeksi päätehtäväkseen koululaitoksen uudistamisen ja fasistisoimisen.⁶⁹

Taidehallinnossa merkittävä tekijä oli opetusministeriön alainen kulttuurialan toimisto, *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, jonka rooli riippui osittain opetusministeristä ja jonka toimialaan kuuluivat muun muassa museot, galleriat, monumentit, arkeologiset kaivaukset ja alueet, taiteen opetus ja teatterit, mutta myös näyttelyihin liittyvät lupa-asiat. Sen toiminta ei aina ollut kovin tehokasta, ja sen virkamiesten esittämät mielipiteet saatettiin ohittaa.⁷⁰

Bottain aloitteesta vuonna 1940 perustettu opetusministeriön alainen nykytaiteen toimisto, *Ufficio per l'Arte Contemporanea*, ilmensi suuntaa, johon myöhemmin pyrittiin. Sen tehtävänä oli toimia valtion valvonnan, informaation ja promootion välineenä, rationalisoida ja kehittää taiteilijoiden saamaa julkista tukea ja kerätä muun muassa arkisto- ja valokuvamateriaalia oman ajan taiteilijoista ja teoksista. Toimiston päämääränä oli toteuttaa Bottain ajama periaate, että taiteessa ei pitänyt suosia mitään koulukuntia tai suuntauksia, vaan taideteosten taiteellista laatua. Valtion oli tuettava taiteilijoita.⁷¹

1930-luvun puolivälissä alkanut kulttuuripolitiikan uusi vaihe ilmeni eri tavoin myös alan hallinnossa. Saksalaisen esimerkin mukaisesti propaganda ja kulttuuripolitiikka päätettiin keskittää samaan toimistoon. Mussolinin vävyn Galeazzo Ciano johdolla pääministerin lehdistötoimisto kehittyi ensin lehdistö- ja propagandaosastoksi, *Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda*, ja sitten vuonna 1935 ministeriöksi, *Ministero per la Stampa e la Propaganda*. Muutosten myötä pystyttiin tehostamaan esimerkiksi sensuuria.⁷² Ministeriö sai vuosi myöhemmin hoitoonsa monet tärkeimmät italialaiset ja fasistiset kulttuuri-instituutit ja -yhdistykset; tosin osaa niistä hoidettiin sen, opetusministeriön ja fasistipuolueen yhteistyönä. Jotta kasvanut sensuuri ja imagonhallinta saatiin hoidettua, lehdistö- ja propagandaministeriö muutettiin vuonna 1937 suuremmaksi kansankulttuuriministeriöksi *Ministero della Cultura Popolareksi* (MinCulPop). Tämän laajentumisen arkkitehti oli Dino Alfieri (1886–1966), entinen toimittaja, josta tuli Italian kulttuuriministeri vuonna 1936. Valtion kontrolli kulttuurielämästä kasvoi.⁷³ Opetusministeriön ja MinCulPopin välillä jaettiin kulttuuriin liittyviä tehtäviä, joita säilyi myös fasistisella puolueella. Eri elinten välillä oli valtataistelua.⁷⁴ Moni näistä toimijoista oli mukana myös taidenäyttelyvaihdossa.

Fasismin aikana luotiin Italiassa syndikaatti- eli ammattiyhdistysjärjestelmä, joka ulottui myös kulttuuriin ja taiteeseen ja joka taiteen

69 Belardelli 2005, 56–61, 63–64; Salvagnini 1988, 18–19.

70 Dogliani 1999, 371; Fraquelli 1995, 136; Salvagnini 1988, 17, 19–20; Salvagnini 2000, 365–368, 371, 374–378, 397–399; Stone 1998, 31. Lontoon-näyttelystä ks. tämän tutkimuksen luku 3.2.3.

71 Belardelli 2005, 56–61; Dogliani 1999, 371; Fraquelli 1995, 136; Salvagnini 1988, 17, 19–20; Salvagnini 2000, 397–399.

72 Ben-Ghiat 2001, 68–69.

73 Dogliani 1999, 356; Belardelli 2005, 49–55; Ben-Ghiat 2001, 131.

74 Dogliani 1999, 356; Belardelli 2005, 55.

osalta luotiin ja organisoitiin vuosien 1925–1930 välillä. Tärkeimmät työnantajien federaatiot erotettiin työntekijöiden vastaavista. Kuvataiteen alalle perustettiin oma ammattijärjestö, *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, joka jakautui 18 alueelliseen syndikaattiin. Eri taiteen alojen valtakunnalliset syndikaatit ryhmittivät kansallisen konfедераation *Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti* alle. Sillä ei ollut työnantajapuolella symmetristä vastaparia, joten valtio nähtiin sen pääasiallisena keskustelukumppanina erityisesti näyttelyasioissa. Vuonna 1934 annetun lain mukaan perustettiin 22 korporaatiota. Niistä yksi oli *Corporazione Nazionale dei Professionisti e delle Arti*, valtakunnallinen ammatinharjoittajien ja taiteilijoiden korporaatio, jonka tuli koostua vapaiden ammattien sekä taiteen ja käsityön edustajista ja tämän kategorian syndikaateista, jotka yhdistettiin samannimiseen *confederazioneen*. Vain syndikaattiin rekisteröidyt olivat oikeutettuja työntekoon alalla.⁷⁵

Syndikaattijärjestelmällä pyrittiin virkistämään laadukasta kulttuurituotantoa edistämällä taiteilijoiden kilpailua valtion tuesta. Syndikaattien avulla luotu ammatillinen korporatiivinen hallinto kiinnitti taiteilijat lujemmin fasistiseen valtioon. Lisäksi niiden keskittyminen ammatilliseen eikä niinkään esteettiseen hallinnointiin rohkaisi myös taiteilijoita, jotka eivät olleet poliittisesti sitoutuneet hallituksen vastustamiseen, liittymään niihin. Käytännössä syndikaatit eivät olleet meritokraattisia, ja niistä muodostui osittain puolueen jäsenyyteen perustuvia valta- ja tukiverkostoja.⁷⁶ Syndikaattien toiminta ei aina ollut kovin menestyksestä, eivätkä ne pystyneet vastaamaan esitettyihin toiveisiin ja haasteisiin.⁷⁷ Kuvataiteen alalla järjestelmä toimi parhaiten näyttelyrintamalla, mutta muuten sen tulokset jäivät laihoiksi.⁷⁸ Käsittelen luvussa 3.2 fasistista taidenäyttelyjärjestelmää ja syndikaatteja osana sitä.

Vuonna 1929 perustettu Italian Akatemia, *Reale Accademia d'Italia*, oli yksi hallituksen tärkeimmistä tuki-instituutioista ja ensisijalla kaikkiin muihin kansallisen kulttuurin instituutioihin nähden. Sillä oli kansallinen leima, ja sen päämääränä oli edistää ja koordinoita Italian tiedettä, kirjallisuutta ja taiteita, pitää kansallinen luonne puhtaana ja suosia italialaisen kulttuurin ja tieteen leviämistä ja vaikutusta maan rajojen ulkopuolella. Kokoonpano oli koko fasismin ajan heterogeeninen.⁷⁹

Pian fasistien valtaantulon jälkeen alkoi Italiassa fasistisen, vanhoista virastoista erillisen kulttuuriverkoston luominen, ja koko olemassaoloaikansa fasistinen hallinto auttoi luomaan uusia kulttuuri-instituutioita. Vuonna 1925 perustettu valtakunnallinen fasistinen kulttuuri-instituutti, *Istituto Nazionale Fascista di Cultura* (Infc) ja sen paikalliset

75 Salvagnini 1988, 8–10; Salvagnini 2000, 356–359; Stone 1998, 25–28.

76 Ben-Ghiat 2001, 22; Fraquelli 1995, 130–131; Stone 1998, 27, 78. *Confederazione*ssa oli 1930-luvun lopussa yli 425 000 jäsentä. Ks. Dogliani 1999, 371.

77 Salvagnini 1988, 11–12.

78 Salvagnini 2000, 360–363.

79 Belardelli 2005, 22–23; Ben-Ghiat 2001, 24–25; Ostenc 1983, 252–264. Italian Akatemia perustettiin vuonna 1926, mutta varsinaisesti se vihittiin ja aloitti toimintansa vasta vuonna 1929. Se syrjäytti valta-asemassa muut italialaiset akatemit, erityisesti jo vuonna 1603 perustetun *Accademia Nazionale dei Lincei*, joka yhdistettiin uuteen akatemiaan. Futuristi Marinetti nimettiin akateemikoksi kirjallisuuden osastoon vuonna 1929. Reale Accademia d'Italiasta ks. myös Accademia dei Lincei www-sivut.

osastot sulautuivat osaksi laajaa prosessia, jota luonnehti monien jo olemassa olevien instituutioiden fasistisoiminen uusien elinten luomisen rinnalla. Jotkut instituutiot muuttuivat fasistisiksi pikku hiljaa, asteittain, ja jotkut fasistisoitiin voimalla ja nopeasti. Ilmiö liittyy laajempaan erilaisten instituutioiden kukoistukseen, joka oli luonteenomaista fasistiselle Italialle. Poliittisista päämääristä huolimatta ne olivat usein vastaus todellisiin kulttuurisiin tavoitteisiin. Monet aloitteet oli lisäksi suunniteltu jo ennen fasistista hallintoa, tai ne kokosivat jo vakiintuneita suuntauksia.⁸⁰ Italiassa oli myös jo edelliseltä vuosisadalta periytyvä voimakas yhdistystraditio.⁸¹ Keskitetty valtakunnallisten kulttuuri-instituutioiden järjestelmä oli osa pyrkimystä luoda Italiaan yhtenäinen kansallinen kulttuuri,⁸² ja fasismin aikana perustetut instituutit ja kirjastot kuuluivat myös yritykseen elvyttää italialainen tiede ja tutkimus ja valloittaa takaisin Italian menneisyys ulkomaisten tutkijoiden ja oppineiden ”miehityksestä”.⁸³ Yleisesti ottaen kulttuuri-instituuttien ja -yritysten suuri määrä suosi myös enemmän tai vähemmän vakaumuksellisten antifasistien osallistumista ja mukanaoloa.⁸⁴

Italian ulkomaille suunnattua kulttuuritoimintaa hoitivat aluksi ulkoministeriön alainen ulkomaille asuville italialaisille suunnattu toimisto, *Direzione Generale degli Italiani all'Estero* ja vuonna 1926 valtioneuvoston (*Presidenza del Consiglio*) alaisuuteen perustettu ulkomaille suunnatun propagandan toimisto, *Servizio Propaganda Estero*. Kummankin edellä mainitun tehtävät ottivat sittemmin *Ministero della Stampa e Propaganda* ja sen seuraaja *Ministero della Cultura Popolare* eri toimistoinen.⁸⁵ Ulkoministeriölä lähetystöineen oli edelleen myös oma roolinsa. Vuonna 1938 perustettiin Roomaan *Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero* edistämään Italian tieteellisiä, taiteellisia ja yhteiskunnallisia suhteita muiden maiden kanssa. Sen alaisuuteen pyrittiin kokoamaan eri virastojen ja instituuttien hoitamiin ulkomaisiin kulttuurisuhteisiin liittyvät asiat.⁸⁶ Instituuttien joukossa oli muutamia, joiden toiminta oli tavalla tai toisella suunnattu maiden välisiin kulttuurisuhteisiin. Useimmilla niistä ei kuitenkaan ollut merkitystä tai roolia Suomen ja Italian julkisiin kuvataidesuhteisiin liittyvissä hankkeissa.⁸⁷

Fasistinen valtio toimi taiteen mesenaattina.⁸⁸ Se käytti paljon rahaa taiteeseen opetusministeriön ja sen budjetin kautta, mutta myös muiden virastojen ja viranomaisten ostojen, tilausten ja lukuisien taidepalkintojen kautta. Se oli taiteen vaikeina aikoina melko antelias erilaisten etuoikeuksien jakamisessa ja avustamisessa, mikä näkyi myös huomion kiinnittämisenä ulkomaille järjestettyihin näyttelyihin.⁸⁹ Fasistinen hallinto tuki rahallisesti ja työtilaisuuksin myös yksittäisiä intel-

80 Belardelli 2005, 9, 19–21; Pretelli 2010, 102–104; Stone 1998, 23–24, 30–31.

81 Dogliani 1999, 353.

82 Stone 1998, 24.

83 Belardelli 2005, 21–23, 41–43; Lazzaro 2005, 25–26.

84 Belardelli 2005, 10–11, 73–78; Ben-Ghiat 2001, 21; Dogliani 1999, 350, 351; Ostenc 1983, 245.

85 Cavarocchi 2010, 176–184; Dogliani 1999, 337; Pretelli 2010, 103; Santoro 2005, 59–60.

86 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 23.3.1938. Kirjeistö 1938 F 128. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA; Belardelli 2005, 80; Cavarocchi 2010, 151–166; Santoro 2005, 186–189.

87 Sellainen oli esimerkiksi vuonna 1932 Roomassa vihitty *Istituto Italiano di Studi Germanici*, germaanisten kielten ja niitä puhuvien maiden tutkimuksen instituutti, jonka pyrkimyksenä nimenmukaisen päätehtävän ohella oli kiinteyttää Italian ja Suomen välisiä kulttuurisuhteita ja syventää nimenomaan Suomen ruotsalaisen kulttuurin tuntemusta Italiassa. Ks. esim. senaattori Gentile Pontus Artile / Suomen Rooman-lähetystö, Rooma 16.3.1932. Kirjeistö 1932 F 80 VII C. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA; Belardelli 2005, 41.

88 Stone 1998, esim. 61.

89 Salvagnini 1988, 14–16; Stone 1998, 70–89, 179, 219.



A. Bruschetti: Ilmamuotokuva.



E. Prampolini: Avaruuskuvia.

sopinut muuallekin näyttelyyn, sikai vähän sen tyyliä ylitti tavanomaisen tyyliin; paria muuta kipä ja peltiäännekin en ymmärtänyt eninkään.

Futuristien maalaukset sensijaan ensaitevat enemmän nuomiota; niitähän olikin lähes 150. Marinetti on luettelon kirjoituksessaan, josta luonnollisesti puuttuvat kaikki väliimerkit, jakanut futuristi-maalareit i. saeropittori (= ilmamaalareit) neljään ryhmään, jotka on vielä vaikeampi esittää snomeksi kuin ymmärtää itallaksi, mikä on hyvin vaivalleista sekii, varsinkin kun ille ilman muuta asettaisi jonkun taitelijan aivan toiseen ryhmään kuin Marinetti. Lienee sentään lupa yrittää:

1. Stratosfäärinen, kosmollinen ja biokemiallinen ilmamaalaus: suurin taitelija E. Prampolini.
2. Olemuksen, mystiikan, nousun ja symboliikan ilmamaalaus: suurin edustaja Filia.
3. Muuntava, lyyrillinen tilavuu-ilmamaalaus: suurimmat maalarit Dottori ja Benedetti.
4. Ilmasta ja kovassa vauhdissa nähtyjen maisemien ja kaupunkien synleetittinen, selostava ja dynaaminen ilmamaalaus: tärkeimmät tekijät Tato ja Ambroai (Marinettiin mainitsemista päättelijoista vain kolme oli näyttelyssä mukana, ja näistä vain Prampolini tehoi tämän kirjoittajaan).

Ensimmäisen ryhmän pääedustajalla E. Prampolinilla on Quadriennaksena 21 teosta käsittävä yksitysnäyttely. Ei voi kieltää näiden fantastisten maalausten rytmiä eikä pyrkimystä samantapaiseen abstraktisuuteen viivan ja värin alalla kuin olemme tottuneet tapamaan musiikissa. Esimerkkinä Prampolinin »kosmollisesta ilmamaalauksesta» esitämme jäljennöksen taitelijan suurehkosta (80x100 cm) teoksesta »Avaruuskuvia». Analysoikoon sitä ken taltai; tämän kirjoittaja pyytii siitä vain ihmetellen katelemaan.

Toiseen, symboliikan ja mystiikan ryhmään lukisin G. Kerompaan, jonka ihastuttavia Välimeren sinivihreän värein maalattu sommitelma »Libian asuttaminen» näyttää viittaavan viime syksyiseen 20.000 itallalaisen rintamamiesperheiden jäsenen lähtöön komeilla valtamerialueilla Afrikkaan, jossa heille oli erotettu omat viljelymaat ja rakennettu asunnot ja muut tarpeelliset rakennukset. — Vasemmalla talvat kyntävät Välimerta, lentolaitteen liittäessä niiden yllä; oikealla, kukkivan hedelmäpuunoksan takana hämmöittää uuden rintamamieskodin mielikuva. Mussoliniä tarkoittaa kai kukkivan oksan vasemmalla puolella oleva miehen hahmo ja piltvissä erotettu jättikäsprofiili.

Samaan ryhmään olikin taipuvainen lukemaan A. Bruschettin maalaaman Marcoun »ilmamuotokuva» sen symboliikan vuoksi, vaikka Marinetti sijoittaa taitelijan kolmanteen ryhmäänsä. Tämä muotokuva oli mielestäni futuristien näyttelyyn huomattavin saavutus. Voimakas miehen pää, ikäänkuin Italian kallioperästä irronut, jonka aivojen läpi leimahtaa sähköpurkaus, radio-keksintöä symbolisoiden. Meren yllä kaartelevat meidän päiviemme teräslinnut... Tämä valtava (180x200 m)

SIVU RISTO SIHTOLAN Rooman kolmatta quadriennaa-
lia koskevasta lehtiartikkelista, jossa hän kirjoitti muun
muassa futuristisesta *aeropit-
turasta*. Artikkelin ilmestyi *Kar-
jalan* Taide- ja kirjallisuusliit-
teessä lokakuussa 1939.

LEIKEARKISTO. KKA.

lektuelleja ja taiteilijoita, ja avustusten kokonaismäärä kasvoi voimakkaasti 1930-luvun alkupuolelta 1940-luvun alkuun asti.⁹⁰ Koko fasistisen kulttuuripolitiikan ja ilmapiirin muuttuminen ja lähentyminen Saksaan 1930-luvun loppupuolella näkyi myös mesenaattitoiminnan muutoksina kohti tiukempaa linjaa suhteessa taiteilijoihin ja taiteeseen.⁹¹

2.3 KANSALLISTA JA FASISTISTA TAIDETTA ETSIMÄSSÄ

Kansallisen taiteen vaatimus
tai korostaminen oli yleinen
piirre useimmissa Euroopan
maissa maailmansotien väli-

senä aikana. Se ei liittynyt vallassa olleiden poliittisiin näkemyksiin tai valtiomuotoon, vaan ajan yleiseen henkeen. 1930-luvulla niin demokra-
tiat kuin diktatuurit kiinnostuivat aikaisempaa enemmän kansallisesta
perinnöstään antaen valtion tukea folkloristisille uudelleensyntymisille,
massaturismialoitteille ja realistisille maalaustyyliille ja niiden paikalli-
sille aiheille. Halu erilaistumiseen heijasti kulttuurisen yhdenmukais-
tumisen pelkoa ja protektionistista *ethosta*, joka sai vallan lama-ajan
Euroopassa. Ranskalaisen Albert Lapraden kirjoitus Pariisin maailman-
näyttelyn jälkeen vuonna 1937 kuvastaa hyvin tilannetta: hänen mukaan-
sa aikaisempien vuosien kansainvälisen ja eurooppalaisen hengen sijasta
keskityttiin kansalliseen ja provinsiaaliseen.⁹²

Uusille kansallisvaltioille tyypillisenä piirteenä pidetään yleensä
nationalististen piirteiden korostamista yhteiskunnassa ja kulttuurissa.
Myös Suomessa esiintyi näkemyksiä ja toiveita oman erityisen suomalai-
sen kulttuurin ja kuvataiteen luomisesta. Sillä haluttiin vahvistaa sisäistä
yhtenäisyyttä ja korottaa taiteen laatua ja itsenäisyyttä. Tutkimuksessa on
usein unohdettu yksi tärkeä syy sen kannattamiselle: Suomen tunnetuksi
tekeminen. Koettiin, että nuoren itsenäisen Suomen oli tärkeää luoda
ulkomailla oma, muista kansakunnista erottuva kuva itsestään. Kansalli-
nen taide, joka merkitsi omaperäistä ja erityistä, muiden maiden taiteesta
jollakin tapaa erottuvaa taidetta, oli siinä tärkeä tekijä.

Esimerkkeinä nationalistisesta ajattelusta ja voimakkaasta kan-
sallisen taiteen ajamisesta kuvataiteen piirissä on usein esitetty taidekrii-
tikot ja taidehistorioitsijat Ludvig Wennervirta (1882–1959) ja Onni Ok-
konen (1886–1962), joiden taidekirjoituksissa aihe tuleekin selvästi esille.
Kumpikaan ei kuitenkaan varsinaisesti määritellyt, mitä he tarkoittivat
kansallisella taiteella. Käsite olikin tutkimusajanjaksolla kaiken kaik-
kiaan heterogeeninen, muuttuva ja jopa määrittelemätön.⁹³

Ludvig Wennervirran perusväittäämä oli, että kansallinen taide
oli aina merkinnyt ”maan voimakasta nousua”.⁹⁴ Onni Okkonen korosti,

90 Belardelli 2005, 53–55.

91 Stone 1998, 210–213.

92 Ben-Ghiat 2001, 136–137.

93 Anttonen 2006, 96; Karjalainen 1990, 30–31, 33. Karjalainen on jakanut kansallisen taiteen ajan näkemysten mukaan kahteen arkkityyppiseen taidekäsitukseen, herooiseen (Akseli Gallen-Kallela ja Wäinö Aaltonen) ja ekspressiiviseen (Tyko Sallinen). Anttonen huomauttaa, että Karjalainen unohtaa tässä kokonaan ajan ehkä tyypillisimmän kansallisen suuntauksen, klassisoivan maisemamaalauksen. Ks. Anttonen 2006, 96.

94 Wennervirta 1933a, 388–392.

että "[t]aide, oikea kansallinen taide, on arvokkainta kansallista pääomaa ja korkealaatuista puolustusvoimaa".⁹⁵ Taiteella oli kummankin mieles-
tä yhteiskunnallinen tehtävä.⁹⁶ Heille kansallinen taide oli omaperäistä,
persoonallista taidetta, joka ei noudattanut (ainakaan liikaa) kansainvä-
lisiä taidevirtauksia. He eivät sulkeneet pois muiden maiden taidetta ja
sen tutkimista, mutta oli oltava tarkka siinä, mitä opiskeli: oli tutkittava
vanhaa taidetta oma persoonallisuus säilyttäen.⁹⁷ Vain taide, joka lähti
liikkeelle omasta luonnosta, luonnon jäljittelystä, saattoi olla kansallista
taidetta.⁹⁸ "Meillä on metsämme, meillä on terve luontomme ja oma
päämme ja sydämemme! Luokaamme niistä taidetta; ainesta pitäisi tois-
taiseksi tosiaankin riittää."⁹⁹

Suomenkielinen taidekritiikki heijasteli pääosin aikakauden
kansallisesti sävyttynyttä asenneilmapiiriä, ja Okkosen ja Wennervir-
ran ohella moni aikakauden arvostelijoista hyväksyi ajan kansalliseen
taiteeseen liittyvät pyrkimykset, vaikka ei kokenut niitä samalla tavalla
tärkeiksi kuin he.¹⁰⁰ Ruotsinkielisten pääkaupunkilehtien kriitikot on
tutkimuksessa yleisesti nähty suomalaiskriitikoita modernistisemmin
suuntautuneina.¹⁰¹

Varhempi suomalainen tutkimus on esittänyt, että maailmanso-
tien välinen ja sodanaikainen kulttuuri-ilmapiiri ja vaatimus kansallisen
taiteen tekemisestä tukahduttivat modernismin suomalaisesta taiteesta.
Tutkittava aika on nähty kansallista ideologiaa levittäneen ja vaatineen
taidepolitiikan valtakautena ja nimenomaan taidekriitikot tuon taide-
politiikan ja ideologian keskeisinä tekijöinä.¹⁰² Viimeisen parinkymme-
nen vuoden aikana tehdyn suomalaisen taidekritiikin perustutkimuk-
sen pohjalta uudempi tutkimus on haastanut näkemyksen kansallisen
taiteen vaatimuksen tai ideologian suuresta vaikutusvallasta.¹⁰³ Kukaan
aikakauden suomalaiskriitikoista ei saanut sellaista diskursiivista mää-
räysvaltaa, jonka ansiosta hänen näkemyksensä olisivat tulleet laajemmin
hyväksytyiksi tai muokanneet muiden kirjoittajien ajattelua. Se johtui
paljolti ajattelutapojen yhdenmukaisuudesta ja jatkuvuudesta.¹⁰⁴ Erkki
Anttosen tutkimustulosten valossa näyttää myös, että kunkin ajanjak-
son kansalliseksi taiteeksi on koettu silloin vallinnut tyyliuuntaus ja että
enemmistö suomalaistaiteilijoista työskenteli modernististen periaattei-
den pohjalta.¹⁰⁵ Toisaalta myös jotkut taiteilijat esittivät julkisuudessa
mielipiteitä kansallisesta taiteesta ja sen merkityksestä.¹⁰⁶

Kansallisen taiteen vaatimusta on mahdollista lähestyä myös
erilaisten taidenäkemyksien välisenä kilpailuna.¹⁰⁷ Wennervirralla ja Ok-
kosella sekoittuivat toisiinsa vaikeus hyväksyä taiteen uusia suuntauksia
ja ajan nationalistiset ajatukset. Kärjistäen sanottuna he osittain pukivat

- 95 Okkonen, Onni, "Kuvaamataiteemme ny-
kyisestä asemasta." US 28.8.1934.
- 96 Ks. esim. O.O-n., "Taidekauden alkaessa."
US 9.9.1918 ja 11.9.1918; Huusko 2007, 119,
126; Kallio 1997, 64; Levanto 1997, 46–47.
- 97 Ks. esim. Okkonen, Onni, "Uutta aikaa etsi-
mässä. Hieman Suomen taiteesta ja 'moderni-
smitä'. I." US 25.8.1929; Okkonen, Onni,
"Uutta aikaa etsimässä. Hieman Suomen
taiteesta ja 'modernismitä'. II." US 7.9.1929;
O. O-n., "Taiteilijain XXXIX vuosinäyttely.
II." US 15.3.1931; O. O-n., "Kuvataiteemme
tulevaisuudesta. Uudenvuoden mietteitä."
US 4.1.1927; O. O-n., "Taiteemme edis-
tämistä nykyhetkellä." US 6.9.1931; O.
O-n., "Huomautuksia edellisen johdosta."
US 20.9.1931; Kallio 1997, 67.
- 98 Ks. esim. Wennervirta 1933b, 150; O. O-n.,
"Taiteemme edistämistä nykyhetkellä." US
6.9.1931; Kallio 1997, 109–110; Levanto 1991,
26, 96.
- 99 O. O-n., "Kuvaamataiteemme tulevaisuu-
desta. Uudenvuoden mietteitä." US 4.1.1927.
- 100 Anttonen 2006, 55–57, 69.
- 101 Näin kirjoitti jo Aimo Reitala 1970-luvulla
ja Tuula Karjalainen väitöskirjassaan. Ks.
Karjalainen 1990, 35; Reitala 1973, 5; Reitala
1978, 3. Uudempi tutkimus on samaa mieltä.
Ks. Anttonen 2006, 63–64; Kallio 1998b, 16–
17. Signe Tandefeltistä kriittikkona ks. Kallio
1998b, 11–18 ja Sigrid Schamanista kriitik-
kona ks. Rajakari 1997, 103–113. Suomessa
oli myös muita kansainvälisemmin taitee-
seen suhtautuneita kriitikoita, esim. Antero
Rinne ja 1930-luvun lopulla aloittanut E. J.
Vehmas.
- 102 Ks. Karjalainen 1990, erityisesti 33–35; Reita-
la 1973, 3–5, 8; Reitala 1975, 8, 11, 16; Reitala
1978, 3–4.
- 103 Näin ovat tehneet erityisesti Erkki Antto-
nen ja Timo Huusko. Ks. Anttonen 2006 ja
Huusko 2007.
- 104 Anttonen 2006, 59, 68; Kallio 1993. THO/
HY, 45–46.
- 105 Anttonen 2006, 86–87, 96–97.
- 106 Ks. esim. "Missä ovat kansalliset aiheet ku-
vaamataiteessamme?" *Suomen Kuvalehti* 51–
52, 19.12.1942 (Aarre Heinonen); J. K., "Täl-
ta, sivellin ja syövytysneula. Kolme nuoren
polven kuvaamataiteilijaa aatteittensa ja
töittensä kuvastimessa." *Etelä-Savo* 16.4.1943
(Ben Renvall).
- 107 Esim. Erkki Anttonen on tarkastellut mo-
dernismin ja kansallisen suhteita ensimmäi-
sen tasavallan ajan taiteessa. Ks. Anttonen
2006, 83–101. Jo ennen Anttosen väitöskir-
jan ilmestymistä Annika Waenerberg totesi,
että "kansallisen" ja "modernismin" yhteydet
ovat suureksi osaksi hahmottamatta. Ks.
Waenerberg 2006, 105. Lisäksi Tuula Karja-
lainen on esittänyt, että kansallisen taiteen
arvojen vastaissa taiteessa nähtiin helposti
se, mitä eniten pelättiin. Niinpä modernis-
min vastustuksessa purettiin myös poliittisia
ja rodullisia ennakkoluuloja. Ks. Karjalainen
1990, 33.

- 108 Belardelli 2005, 25; Dogliani 1999, 372–373; Stone 1998, 43–54, 61–94; Vivarelli 1993, 34–35.
- 109 Stone 1998, 66–67, 85.
- 110 Belardelli 2005, 24, 86–89, 94–95. Marla Susan Stonen mukaan Mussolinin diktatuuri oli yksi ensimmäisistä kansallisista hallituksista, joka ulotti virallisen hyväksynnän ja tuen myös moderniin avantgardetaiteeseen ja -arkkitehtuuriin. Ks. Stone 1998, 159.
- 111 Marinettin johtamasta futurismista fasismin aikana ks. esim. Härmänmaa 1998b, 206–226; Härmänmaa 2007, 122–128; Perfetti 2001, 44–47. Marja Härmänmaa on tehnyt väitöskirjan Marinettista. Ks. Härmänmaa 2000. Simonetta Fraquellin mukaan fasismi ei olisi voinut hyväksyä toista futurismia valtion taiteeksi huolimatta futurismin teknologian ja sotilaallisen aggression kannatuksesta, sillä hallitus ei olisi voinut koskaan identifioitua minkään ryhmän kanssa, jolla oli juuret anarkismissa, kansainvälisyydessä tai modernistisessa avantgardessa. Ks. Fraquelli 1995, 133.
- 112 Ryhmästä ks. esim. Bossaglia 1979, passim; Pontiggia, Elena 2003a, 9–30; Pontiggia 2003b, 249–277. Sarfattista ks. esim. Romano 1997, 73–74. Ryhmän näyttelystä Helsingissä ja Turussa vuonna 1931 ks. tämän tutkimuksen luku 5.1.
- 113 *Strapaese*-ryhmittymästä ks. esim. Braun 1995, 89–116.
- 114 Ks. esim. Adamson 2001, 230–248; Armellini 1980, 160, 162; Fraquelli 1995, 130–131; Härmänmaa 1998b, 210; Pontiggia 2003a, 10, 29–30; Stone 1998, 46–53; Vivarelli 1993, 34–35.
- 115 Giuseppe Bottain perustamassa *Critica Fascista* -lehdessä käytiin vuosina 1926–1927 keskustelua siitä, mitä fasistinen taide oli tai mitä sen pitäisi olla.
- 116 Gentile 1996, 97. Ottaen huomioon, että Mussolinin kiinnostus kuvataiteeseen ei ollut suurta ja hänellä oli läheiset suhteet Margherita Sarfattiin, voi pitää todennäköisenä, että hänen taidenäkemyksensä taustalta löytyvät juuri Sarfattiin ajatukset. Ks. myös Ben-Ghiat 2001, 25; Papa 1993, 239; Silva 1973, 99–100.
- 117 Salvagnini 2000, 346.
- 118 Belardelli 2005, 73–78; Stone 1998, 70–89; Vivarelli 1993, 34–35.
- 119 Ben-Ghiat 2001, 50, 61; Stone 1998, 69.

konservatiivisen makunsa kansalliseen valejukuun, kenties tiedostamatta. Kansallinen taide antoi eräänlaisen hyväksyttävän tekosyn vanhoissa taidenäkemyksissä pitäytymiseen niille, joiden oli vaikeaa hyväksyä modernismia.

Italiassa fasistinen hallinto ei koskaan määrännyt tai määritellyt virallista esteettistä tyyliä Neuvostoliiton sosialistisen realismin tapaan, eikä Mussolini myöskään yrittänyt estää jonkin tietynlaisen taiteen tuotantoa, kuten natsi-Saksassa tehtiin. Suhtautuminen kulttuuriin oli vapaampaa ja taiteellinen pluralismi sallittua¹⁰⁸ ja jopa eräänlainen virallinen sovittu linja. Sillä fasistinen hallitus sai itselleen legitimitettä, näkyvyyttä ja kulttuurista auktoriteettia. Se oli myös keino luoda suhteet taiteilijoihin, jotka selvästi saattoivat hyväksyä fasistisen valtion esimerkiksi näyttelyiden järjestäjänä ja teosten ostajana, mutta eivät sen puutumista kuvalliseen sisältöön.¹⁰⁹

Fasismilla ja kulttuurin avantgardella oli läheiset suhteet aina fasismin alusta alkaen. Fasismin ja taiteen modernismin suhdetta lähensi myös fasismin halu välittää poliittista viestiään kuvan avulla ja moderneimpia tekniikoita ja tyyliä käyttäen.¹¹⁰ Hyvinkin erilaista taidetta edustavat ryhmät saattoivat katsoa edustavansa fasistista ideologiaa taiteen piirissä, ja kolme eri ryhmittymää, toisen vaiheen futurismi¹¹¹, *Il Novecento Italiano*¹¹² sekä toscanalainen *Strapaese*-ryhmittymä¹¹³, pyrki saamaan taiteestaan fasismin virallisen taiteen siinä kuitenkaan onnistumatta.¹¹⁴

Italiassa oli erilaisia näkemyksiä siitä, mitä uusi, fasistinen taide olisi.¹¹⁵ Yleisesti ajateltiin, että sen tuli olla yhtä aikaa traditionaalista ja modernia; sen piti katsoa niin menneisyyteen kuin tulevaisuuteen. Uusi perintö oli luotava vanhan taideperinnön rinnalle. Mussolinin sanoin oli luotava ”uusi taide, meidän aikamme taide, fasistinen taide”, samalla tavoin kuin koko fasismi tähtäsi uuden italialaisen ihmisen luomiseen.¹¹⁶ Esitetyt mielipiteet voi koota seuraavasti: fasistisen ajan taiteen tuli olla osallistuvaa, mutta siitä ei pitänyt tulla valtion taidetta kuten Neuvostoliitossa, sen tuli seurata traditiota kopioimatta sitä orjallisesti ja ennen kaikkea sen tuli olla kansan taidetta ja kansalle.¹¹⁷

Kuten olen aiemmin todennut, hallinto tuki kuvataiteilijoita laajasti. Sen valitsema pluralistinen linja auttoi sitomaan taiteilijoita fasistiseen valtioon ja ilmeni julkisissa ostoissa, tilauksissa ja lukuisissa erilaisissa palkinnoissa.¹¹⁸ Virallinen maku suosi uusimpressionismia, uusklassismia, *Valori Plastici* -liikkeen ympärillä syntynyttä taidetta ja *Il Novecento Italiano* -modernismia, minkä lisäksi vanhastaan oli yhteydet futurismiin. Julkiset ostot sisälsivät ennen kaikkea maisemia, asetelmia, muotokuvia ja aiheeltaan poliittisia teoksia.¹¹⁹ Painopiste oli niissä tai-

teen muodoissa, jotka olivat anti-avantgardistisia ja anti-kokeellisia.¹²⁰ Italiassa tehtiin fasismin aikana abstraktiakin taidetta, jota myös esiteltiin näyttelyissä, kuten Rooman quadriennaaleissa.¹²¹

Kun äärifasistien ote tiukkeni maassa 1930-luvun puolivälin jälkeen ja autarkkiset vaatimukset lisääntyivät, esiintyi myös enemmän taiteeseen kohdistuneita tiukentuneita vaatimuksia ja halua ohjata taidetta tiettyyn suuntaan.¹²² Mitään yhteistä hallituksen linjaa ei kuitenkaan ollut edelleenkään olemassa, joten erilaiset näkemykset olivat mahdollisia ja näkyivät julkisuudessa näyttelyissä ja palkinnoissa aina fasismin kukistumiseen asti.¹²³ Myös fasistisen puolueen ja hallinnon huipulla oli erilaisia näkemyksiä. Selkein esimerkki siitä ovat tiukkaa äärifasismia edustanut *Il Regime Fascista* -lehden perustaja ja aikaisempi puoluesihteeriksi Roberto Farinacci (1892–1945) ja liberaalimpaa taiteen linjaa ja taiteen autonomiaa puolustanut, muun muassa korporaatioministerinä ja opetusministerinä toiminut Giuseppe Bottai. Heidän erilaiset näkemyksensä tiivistyivät heidän perustamissaan kahdessa kuvataidepalkinnossa sekä niiden jakoperusteissa ja luonteessa.¹²⁴

Farinacci pyrki luomaan vuonna 1939 perustetun Premio Cremonan ja sen yhteydessä pidettävien näyttelyiden taiteesta fasistiselle taiteelle mallin, joka lähti ideologiaan liittyvistä aiheista ja oli pääosin realistista.¹²⁵ Hän vastusti modernismia taiteessa ja hyökkäsi kiivaasti 1930-luvun alussa *Il Novecento Italiano* vastaan.¹²⁶ Giuseppe Bottai ja hänen myös vuonna 1939, opetusministerikaudellaan, perustaman Premio Bergamo -palkinnon piiri näkivät italialaisen taiteen sivistyneenä, kansainvälisenä ja jälki-impressionistisena.¹²⁷ Valtio ei saanut puuttua taiteen suuntauksiin ja tyyliin, mutta sen oli tuettava ja avustettava taidetta ja taiteilijoita. Bottai ei asettanut vastakkain *italianità* vaatimusta ja modernia.¹²⁸

Viralliseen makuun kuului edelleen esteettinen pluralismi, mutta huomio ostoissa ja palkinnoissa kohdistui aikaisempaa enemmän klassisismiin ja *italianità* ilmentämiseen.¹²⁹ Italiassa julkaistiin 1930-luvun lopulla myös listoja rappiotaiteilijoista, mutta kyse ei ollut mistään valtailmiöstä.¹³⁰ Erilaiset näkemykset kuitenkin pirstoivat fasistista kulttuurielämää.¹³¹ Antipluralistit saivat vähitellen enemmän valtaa myös hallinnossa, ja erityisesti Italian liittyttyä toiseen maailmansotaan joukko maltillisia menetti asemansa ja tilalle nostettiin Saksa-myönteisiä kovan linjan kannattajia.¹³²

Fasismin tärkeät käsitteet *italianità* ja *romanità* saivat ilmaisunsa myös ajan arkkitehtuurissa ja kuvataiteissa. Julkinen taide identifioitiin erityisen yhteiskunnalliseksi taiteeksi, ja se nousi yhä enemmän kes-

120 Fraquelli 1995, 136.

121 Fraquelli 1995, 133–134; Stone 1998, 53–54.

122 Ben-Ghiat 2001, 7, 135; Dogliani 1999, 372–373; Fraquelli 1995, 135.

123 Vivarelli 1993, 34.

124 Farinaccista ja Premio Cremonasta ks. esim. Stone 1998, 181–186; Tellini Perina 1993, 51–57. Bottaita on viime vuosina tutkittu paljon. Hänestä ja myös Premio Bergamosta ks. esim. Coen 1995, 178–180; Fraquelli 1995, 135–136; Lorandi 1993, 58–72; Papa 1993, 237–263; Stone 1998, 180–186, 187–190.

125 Tellini Perina 1993, 51–53; Vivarelli 1993, 36.

126 Armellini 1980, 160; Fraquelli 1995, 131; Stone 1998, 45–46, 180. Farinaccin ohella tiukan linjan näkemyksiä kulttuurin alalla esittivät myös Telesio Interlandi ja Giuseppe Pensabene. Ks. Stone 1998, 180.

127 Lorandi 1993, 58.

128 Belardelli 2005, 56–61; Ben-Ghiat 2001, 50, 61; Dogliani 1999, 371; Fraquelli 1995, 130, 136; Papa 1993, 237, 239, 242; Salvagnini 1988, 17, 19–20; Salvagnini 2000, 379, 390, 397–399; Stone 1998, 117.

129 Stone 1998, 76.

130 Fraquelli 1995, 135; Stone 1998, 192–193.

131 Stone 1998, 180.

132 Stone 1998, 219.

kiöön vuoden 1936 jälkeen. Kyseessä ei ollut vain italialainen ilmiö vaan yleinen piirre 1930-luvun politisoituneessa kulttuurissa niin Euroopassa kuin Amerikassa. Sopivia taidemuotoja olivat freskot, seinämaalaukset ja monumentaaliveistokset.¹³³ Italiassa muraalimaalauksen puolesta toimi erityisesti Mario Sironi, *Il Novecento Italiano*onkin kuulunut taiteilija, joka myös oli vakaumuksellinen fasisti. Julkisen taiteen ideologiaa toteutettiin monissa julkisissa tilauksissa.¹³⁴

Italiassa kirjoitettiin ja puhuttiin tutkimusajanjaksolla nimenomaan fasistisesta taiteesta. Kansallinen taide -käsitettäkin esiintyy, niin aikalaisteksteissä kuin nykytutkijoilla, mutta *arte nazionalella* tarkoitettiin ja tarkoitetaan enemmänkin valtakunnallista, koko maan kattavaa taidetta. Taustalla oli nykyäänkin yhä voimissaan oleva regionalismi sekä valtion sisäinen hajanaisuus.¹³⁵ Fasistinen taide vastaa lähimmin suomalaista kansallisen taiteen käsitettä, mutta sillä korostettiin nimenomaan uudeksi koetun aikakauden ja ideologian merkitystä. Puhuttiin myös italialaisesta taiteesta, *arte italiana*. Sillä voitiin tarkoittaa toisaalta *arte nazionalea*, toisaalta *arte fascistaa*, mutta joskus myös kansallista taidetta niin kuin se Suomessa ymmärrettiin. Tällöin siihen liittyi *italianità*-käsite.¹³⁶ Taiteen piti joka tapauksessa ilmentää jotakin italialaisille ja Italialle ominaista ja tuoda esiin sen kulttuurisen suuruuden jatkuvuus.

2.4 SUOMEN JA ITALIAN JULKISET KULTTUURISUHTEET SUOMEN ITSENÄISTYMISESTÄ VUOTEEN 1944 ASTI

2.4.1 Kulttuuri ja politiikka Suomen ulkomaansuhteissa

Suhtautuminen kulttuurisuhteisiin on yleensä paljolti yhdensuuntainen muun yhteiskunnan ja maailman

käsittämistavan kanssa.¹³⁷ Tätä taustaa vasten on syytä muistaa, että itsenäistymisen alkuvaiheen Suomea on kuvattu eristäytyneeksi maaksi. Matti Klingen mukaan asevelvollisuuden ja koululaitoksen lisäksi kansallinen eristäytyminen ja eristäminen olivat kolmas tärkeä tekijä, jolla suomalaisten laajojen kansankerrostojen isänmaakäsityksiä täsmennettiin ja levitettiin.¹³⁸ Pääsyynä siihen on pidetty maassa vallalla ollutta nationalistista ajattelua. Juhani Paasivirta kirjoittaa, että ajalle tunnusomainen aitosuomalainen kulttuurisuuntaus ei pitänyt sisällään ”mitään erikoista kansainvälisten kulttuurisuhteiden arvostusta”, ja suomalaista kulttuuria haluttiin suojella vierailta vaikutuksilta.¹³⁹ Paasivirran tarkastelunäkökulman laajuus, Suomi ja Eurooppa vuosina 1914–1939, vaikut-

133 Belardelli 2005, 60, 61; Dogliani 1999, 372; Stone 1998, 113–114, 119.

134 Fraquelli 1995, 132–133. Esimerkkeinä voi mainita Sironin maalauksen *Italia taiteiden ja tieteiden keskellä* Rooman yliopistossa ja kuvanveiston puolelta patsaat Foro Mussolinilla (nykyisin Foro Italico).

135 Fraquelli 1995, 131; Pontiggia 2003a, 11.

136 Lazzaro 2005, 14.

137 Jalonon 1985, 10.

138 Klinge 1975, 53.

139 Paasivirta 1991, 181.

taa käsittelyn tasoon ja tuo väistämättä mukanaan harhaanjohtaviakin yleistyksiä. Olli Jalonen kommentoi 1930-luvun Suomea kirjoittaen, että ”viehtymystä kansainvälisyyteen ei ole edes sen vertaa kuin 20-luvulla”.¹⁴⁰ Myös kirjallisuuden tutkimuksen piirissä on esitetty samansuuntaisia käsityksiä Suomen sulkeutuneisuudesta.¹⁴¹ Muutamiin yksittäisiin maihin kohdistettu kulttuurisuhteiden tutkimus osoittaa, että suhteita kuitenkin solmittiin ja ylläpidettiin¹⁴² runsaastikin, ja toisaalta oikeistolaisella ja nationalistiselläkin suuntauksella oli kulttuuritoiminnassaan ideologisia yhteyksiä ulkomaille.¹⁴³ Myös Suomen harjoittama virallinen maan tunnetuksi tekeminen osoittaa suhteiden ajoittaista vilkkauttakin aikakauden asettamat kehykset ja rajalliset resurssit huomioon ottaen. On kuitenkin huomattava, että myös aikalaisilla oli tuntemuksia maan eristäytyneisyydestä.¹⁴⁴ Tutkimuksessani tarkastelen, muuttuuko tuo kuva, kun suhteiden käsittelyyn otetaan mukaan kuvataidesuhteet ja taidenäyttelyt.

Kulttuurisuhteet heijastelevat osittain Suomen kulloistakin ulkopoliittista linjaa ja aatteita. 1930-luvun puoliväliin asti heimoaate vilkastutti kulttuurisuhteita Viroon ja Unkariin.¹⁴⁵ 1920-luvun alun suomalaisen ulkopoliitiikan pääsuuntaukseksi tuli ns. reunavaltiopoliitiikka, jossa Suomi etsi yhteistyötä Baltian maiden ja Puolan kanssa.¹⁴⁶ Se näkyi jonkin verran kulttuurisuhteissa Baltian maihin,¹⁴⁷ ja myöhemmässä vaiheessa se vaikutti vielä heimoaateen ohella kulttuurisopimusten solmimiseen tai niihin liittyviin suunnitelmiin.¹⁴⁸

Reunavaltiopoliitiikan väistyessä tuloksettomana 1920-luvun puolivälissä siirryttiin kansainliittosuuntaukseen ja liittoutumattomuuteen.¹⁴⁹ Vähitellen palattiin ajatukseen, että Suomen turvallisuusongelmia ei voitu ratkaista selvittämättä välejä lähimpiin naapureihin. 1930-luvun puolivälistä alkaen Suomi suuntautuikin yhä enemmän Ruotsiin ja muihin Pohjoismaihin päin.¹⁵⁰ Paasivirran mukaan kulttuurisuhteet Skandinaviaan päin olivat vilkkaampia kuin ulospäin nykyään näyttää: ne olivat eräänlaisia hiljaisia kontakteja, kun taas yhteydet Saksaan olivat osittain juuri Saksasta johtuen paljon näkyvämmi esillä. Suomen ja Ruotsin suhteita hiersivät tutkimusajanjaksolla aluksi Ahvenanmaan kysymys ja sitten kielitaistelu Suomessa. Suhteet toimivat kahdella tasolla, valtakunnallisella ja maan ruotsinkielisen väestön omina yhteyksinä.¹⁵¹ Kuvataiteen alalla suhteita hoidettiin paljon esimerkiksi yhdistystasolla.

Suomen kulttuurialan suhteet Saksaan olivat vilkkaat itsenäistymisestä toisen maailmansodan loppuvaiheille asti. Virallinen ulkopoliitiikka ei kuitenkaan ollut erityisen Saksa-myönteistä ennen toista maailmansotaa, lukuun ottamatta heti itsenäistymisen jälkeistä voimakasta

140 Jalonen 1985, 110.

141 Ks. esim. Utrio 1968, 9–10; Kovala 1999, 307.

142 Ks. esim. Hiedanniemi 1980; Seppälä 2008.

143 Paasivirta 1984, 431.

144 Ks. esim. Helsingin Taidehallin hallitus, ”Ajan Suunnan toimitukselle.” Ajan Suunta 27.2.1934.

145 Paasivirta 1984, 287–289, 438–439; Paasivirta 1991, 181–182.

146 Hentilä 2004, 134–137, 162; Nevakivi 1988, 48–49, 55, 57; Vares 2010a, 156–157.

147 Paasivirta 1984, 289. Esimerkkinä voi mainita kolmen Baltian maan ylioppilaiden keskusjärjestöjen yhteistoimintalimeksi vuonna 1923 perustetun SELL-järjestön. Nimi tulee osanottajamaiden alkukirjaimista.

148 Kulttuurisopimuksista ks. tämän tutkimuksen luku 2.4.5.

149 Hentilä 2004, 138; Vares 2010a, 154, 157. Suomen toiminnasta Kansainliitossa ks. Nevakivi 1988, 140–151.

150 Hentilä 2004, 134, 138, 162–164, 170–171; Nevakivi 1988, 57–58, 90; Vares 2010a, 157.

151 Paasivirta 1984, 290–294, 439–441; Paasivirta 1991, 180–181, 184–185.

- 152 Hentilä 2004, 134–137; Nevakivi 1988, 48–49, 55, 57; Vares 2010a, 140, 152, 169–179; Vares 2010b, 192.
- 153 Hiedanniemi 1980, 176–178 ja passim. Kulttuuri- ja sivistyneistöpiirien suhtautumisesta ks. myös Vares 2010a, 177; Paasivirta 1984, 433–438.
- 154 Kuvataiteen piiristä Saksassa vierailivat kutsusta ainakin Ludvig Wennervirta, jonka aatemailmaan Saksan uusi järjestys sopi, sekä Aune Lindström liittyen suomalaisten naistaiteilijoiden näyttelyyn Saksassa 1943. Jälkimmäisestä ks. Mertanen 2009.
- 155 Hiedanniemi 1980, 178; Paasivirta 1984, 433–438; Paasivirta 1991, 182–183.
- 156 Hiedanniemi 1980, 178–181.
- 157 Seppälä 2008, 185. Ks. myös Paasivirta 1984, 296, 298–300.
- 158 Suomen ulkopoliittisesta suhtautumisesta Ranskaan ks. Vares 2010a, 154–155, 164–167.
- 159 Ranskan Helsingin-lähettiläs Maurice de Coppet toimi 1920-luvulla aktiivisesti Suomen ja Ranskan välisten kulttuurisuhteiden hyväksi. Ks. Seppälä 2008, 192, 195. Suuri rooli oli myös sveitsiläissyntyisellä Jean-Louis Perret’illä, joka asui Suomessa vuosina 1919–1946 toimien muun muassa Ranskan lähettilään neuvonantajana, lähetystön lehdistökatsausten tekijänä, kääntäjänä, Suomi-aiheisten teosten kirjoittajana ja Helsingin yliopiston ranskan kielen lehtorina. Ks. Seppälä 2008, 188–189, 192–195. Copper’sta ja Perret’stä ks. myös Tuulio 1969, 204–206.
- 160 Pihkala 1982, 268. Suomen ulkopoliittisesta suhtautumisesta Englantiin ks. Vares 2010a, 154, 156, 158–164.
- 161 Hentilä 2004, 134–137; Nevakivi 1988, 48–49, 55, 57.

Saksa-suuntausta, joka päättyi Saksan häviöön ensimmäisessä maailmansodassa.¹⁵² Britta Hiedanniemen tutkimusten perusteella saksalainen kulttuurivaikutus säilyi Suomessa, koska se sai tukea vanhemman polven sivistyneistöltä, joka kannatti kulttuurin perinteisiä arvoja, oli poliittisilta asenteiltaan kansallista ja konservatiivista sekä edusti saksalaisystävällisyyttä. Jälkimmäinen yhdistettynä kommunisminvastaisuuteen auttoi hyväksymään myös kansallissosialistista Saksaa, joka halusi luoda kiinteämpiä kulttuurisuhteita Suomeen ja kehittää niiden institutionaalisia puitteita.¹⁵³ Suhteiden vilkkauteen vaikutti Saksan oma aktiivisuus, mikä ilmeni esimerkiksi kutsuina esitelmäkiertueille eri kulttuurin alojen edustajille.¹⁵⁴ Vuodet 1935 ja 1936 olivat Hiedanniemen mukaan saksalaisen kulttuuripropagandan huippukautta Suomessa.¹⁵⁵ Niihin ajoittuvat myös tärkeät kuvataiteen vaihtonäyttelyt. Suomen virallinen ulkopoliitiikka muuttui aikaisempaa viileämmäksi Saksaa kohtaan vuoden 1937 tienoilla ja saksalainen kulttuuri menetti suosiotaan,¹⁵⁶ mutta maiden väliset kulttuurisuhteet eivät lakanneet.

Toinen maailmansota muutti tilanteen, ja aseveljeys vaikutti osaltaan myös virallisiin kulttuurisuhteisiin, jotka jatkuivat Suomen ja Saksan välillä. Talvisotaa seuranneen ns. välirauhan aikana Suomi lähen-tyi sotilaallisesti ja taloudellisesti voimakasta Saksaa. Sotavuosina Suomi ylläpiti suhteita Euroopan puolueettomiin maihin sekä Saksaan ja sen liittolaisiin tai vasalleihin, joiden joukossa oli Italia.

Ranska ja erityisesti Pariisi olivat 1800-luvun loppupuolelta alkaen kuvataiteilijoiden opintomatkojen suosituimpia kohteita, ja tämä asema säilyi Suomen itsenäistyttyä. Myös kirjailijoille ja esiintyville taiteilijoille Pariisi oli vanhastaan läheinen kaupunki. Vaikka saksalaisen kulttuurin vaikutus sivistyneistön keskuudessa oli 1920-luvulla voimakkaampaa kuin ranskalaisen tai englantilaisen, tunnettiin Suomessa kiinnostusta Ranskan kulttuurielämään. Lisäksi monet olivat kiinnostuneita sekä Saksasta että Ranskasta eivätkä nähneet siinä mitään ristiriitaa.¹⁵⁷ Suhteita siis oli huolimatta siitä, että Suomen ja Ranskan valtiolliset suhteet eivät olleet läheiset.¹⁵⁸ Maiden väliset kulttuurisuhteet osoittavat myös, kuinka suuri merkitys yksittäisillä ihmisillä saattoi niissä olla.¹⁵⁹ Perinteisiä kulttuuriyhteyksiä Englantiin oli Suomesta vähän ja uusienkin määrä pysyi pienehkönä huolimatta Englannin merkityksestä suomalaisten tuotteiden tärkeimpänä vientimaana sotien välillä.¹⁶⁰

Suomen ja Neuvosto-Venäjän suhteiden alkuvaihetta sävytti molemminpuolinen epäluulo.¹⁶¹ Maiden väliset kulttuurisuhteet olivatkin melko suppeita – esteenä olivat ideologiset ja historiallisetkin syyt. Vuodesta 1933 lähtien näkyy maiden välisissä suhteissa jonkin verran muutosta,

mikä liittyi osaltaan vuonna 1932 Suomen ja Neuvostoliiton välillä solmittuun hyökkäämättömyyssopimukseen. Idänsuhteita yritettiinkin normalisoida 1930-luvulla, missä onnistuttiin tilapäisesti. Kulttuurisuhteitakin solmittiin muun muassa teatterin alalla ja Kiilan piirissä.¹⁶²

Edellä esitetty osoittaa, että valtiollisilla suhteilla saattoi Suomessa olla yhteys virallisuonteisiin kulttuurisuhteisiin. Tämä tuli esiin heimoaатteen ja reunavaltio politiikan osalta. Toisaalta valtiollisten yhteyksien puuttuminen tai vähäisyys ei välttämättä merkinnyt kulttuurialan suhteiden puuttumista, kuten Ranskan tapaus kertoo. Vilkkaut taloudelliset kontaktit eivät tuoneet mukanaan vilkasta kulttuurivaihtoa. Toisen maan aktiivisuudella Suomen suuntaan oli merkitystä, kuten kansallissosialistinen Saksa osoittaa. Kulttuurisuhteista ei siis voi suoraan lukea maan ulkopoliittista suuntautumista eikä päinvastoin. Suomen ns. virallinen ulkopoliittikka on myös erotettava siitä, minkälaisia linjauksia ja suhteita joillakin poliittisilla ryhmittymillä saattoi olla.¹⁶³ Viralliset suhteet eivät myöskään kerro yksityisten ihmisten kanssakäymisen määrästä ulkomailla tai ulkomaalaisten kanssa Suomessa. Erilaisten järjestöjen ja yksityisten, aktiivisten henkilöiden rooli suhteissa olikin suuri.¹⁶⁴ Helsingin kansainvälinen kulttuuri- ja seuralämä oli myös vireää osittain itsenäistymisen myötä kaupunkiin tulleiden diplomaattien ansiosta.¹⁶⁵

2.4.2 Suomen ja Italian suhteet

Vasta itsenäistynyt Suomen tasavalta ja vuonna 1861 yhdistynyt Italian kuningaskunta solmivat diplomaattisuhteet 6.9.1919. Italia oli tunnustanut Suomen itsenäisyyden kesäkuun lopulla samana vuonna. Italiassa tunnettiin yleisesti ottaen selvää sympatiaa pientä pohjoista valtiota ja sen kansaa kohti. Myös Suomessa koettiin, että Italia oli osoittanut myötätuntoa Suomen taistellessa kansallisesta olemassaolostaan aikaisemmin ja fasistisen ajan Italia osoitti sitä vapaata Suomea kohtaan.¹⁶⁶ Maita yhdisti myös kommunismin pelko ja vastustus sekä Suomen oikeistolainen liikehdintä. Italialle Suomi oli ”eurooppalaisen sivistyksen etuvartija idän kommunismia vastaan”¹⁶⁷, ja mailla katsottiin olevan yhteiset kansallispoliittiset päämäärät.¹⁶⁸ Yhteistyötä tehtiin monilla aloilla. Suomessa tiedostettiin kuitenkin kyllä, että Mussolinin Italiassa oli vallalla diktaattori.¹⁶⁹ Suomen talvisota sai yleisen italialaisen mielipiteen polvilleen suomalaisten edessä, ja myötätunnon osoituksia tulvi.¹⁷⁰ Vaikka suurin innostus sen jälkeen katosikin, suhtautuminen säilyi positiivisena aina sodan loppuvaiheisiin asti.

Ulkoministeriön toimintaa Suomen tunnetuksi tekemiseksi tutkinut Jussi Pekkarinen korostaa, että Suomen ja Italian suhde vaikut-

162 Hentilä 2004, 134, 138, 162–164, 170–171; Nevakivi 1988, 57–58, 90; Paasivirta 1984, 303, 444–445; Paasivirta 1991, 184.

163 Paasivirta 1984, 284–285, 431–432.

164 Sitä korostaa myös Paasivirta. Ks. Paasivirta 1984, 286–287. Joillakin suomalaisilla järjestöillä ja instituutioilla oli jo vanhastaan omia yhteyksiä ulkomaille, ja monilla tiedeseuroilla oli mm. vaihtokontakteja vastaavien ulkomaisten seurojen kanssa. Ks. Lilja 2010. Esimerkiksi sveitsiläissyntyisen Jean-Louis Perret’n kokemukset 1920-luvun Suomesta kertovat, että suomalainen sivistyneistö oli kiinnostunut kansainvälisistä kontakteista. Ks. Seppälä 2008, 184.

165 Ulkomaisten diplomaattien vaikutuksesta ja merkityksestä Helsingin seuralämässä ks. Klinge 1999, 156–157; Tuulio 1969, esim. 207–241.

166 E. N. Setälän haastattelu vuonna 1928. Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsaus UM:lle, Rooma 20.7.1928. Fb 94 B Italia. UMA.

167 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsaus n:o 2 UM:lle, Rooma 5.3.1938. Fb 94 B Italia. UMA.

168 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsaus n:o A-7 UM:lle, Rooma 11.9.1943. Fb 94 B Italia. UMA.

169 Ks. esim. Hugo Valvanne Pontus Artille, [ei päivää, eikä kk] 1930. Kansio 6. Pontus Artin arkisto. KA.

170 Italian suhtautumisesta Suomeen talvisodan aikana ks. Kanervo 2007. Suomen lähettiläs Onni Talas tuo mahtipontisesti esiin yhden Suomea ja Italiaa – sekä Saksaa – yhdistävän asian haastattelussa *Voce d'Italia* -lehdessä 29.6.1941, nro 26: ”Fascismi, kansallissosialismi ja voimakas suomalainen isänmaallisuus: siinä ne kolme suojamuuria, joita vastaan kaikki bolshevismien sekä julkiset että salakavallat juonet tulevat kilpistymään. Nämä kolme suurta moraalista voimaa ovat suojana ja turvana suurimmalle vaaralle, joka koskaan on uhannut meidän maanosaamme: Bolshevismi.” Haastattelun käännös. Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 30.6.1941. Fb 19 D Italia, 1941. UMA.



ULKOMINISTERI RUDOLF HOLSTI vierailulla Rooman lähetystössä huhtikuussa 1921. Kuvassa vas. Suomen lähettiläs Herman Gummerus, Anton Kotonen, FT Liisi Karttunen, Rudolf Holsti, Hugo Valvanne, Italian Helsingin-lähettiläs Giulio Marchetti-Ferrante ja Oscar Enckell.

KUVA: MUSEOVIRASTO.

taa Suomen tunnetuksi tekemisen osalta ja siihen liittyvän arkistoaaineiston valossa olleen ongelmaton.¹⁷¹ Yhtenä syynä lienee ollut se, etteivät maat olleet toisilleen ulkopoliittisesti tärkeitä.

Ainoan selkeän ongelmakohdan Suomen ja Italian suhteille muodostivat Italian hyökkäys Abessiniaan syksyllä 1935 ja Italian 9.5.1936 Etiopian valloituksen jälkeen antama julistus imperiumista Itä-Afrikassa. Kansainliiton jäsenenä Suomen oli hyökkäyksen jälkeen liityttävä Italian vastaisiin talouspakotteisiin.¹⁷² Suomi oli kuitenkin yksi niistä maista, jotka ajoivat aktiivisesti epäonnistuneiksi katsottujen pakotteiden purkamista, ja heinäkuussa 1936 kaikki Pohjoismaat irtautuivat niistä. Etiopian tilanne esti myös Suomen uuden lähettilään saapumisen Roomaan, mutta moni muu maa oli samassa tilanteessa.¹⁷³ Huhtikuussa 1938 Pohjoismaat tunnustivat imperiumin periaatteessa, mutta lopullinen päätös tehtiin toukokuussa Kansainliiton ratkaisun jälkeen. Suomen lähettiläs Rafael Erich jätti valtakirjansa samassa kuussa.¹⁷⁴

Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomusten perusteella Abessinia-kysymys ja pakotteet eivät kuitenkaan vaikuttaneet kovinkaan paljon Suomen ja Italian käytännön tason suhteisiin ja vielä vähemmän kulttuurisuhteisiin. Muutenkin tilanne palautui entiselleen heti pakotteiden poistamisen jälkeen.¹⁷⁵ Kreivitär, taiteilija ja näyttelykomissaari Natalia Mola kirjoitti Suomen ja Italian kulttuurisuhteita käsittelevässä raportissaan 1930-luvun lopulla, että Suomi kuului kyllä pakotemaihin, mutta ei osallistunut niihin koko sydämellään, mistä kertoivat koko ajan kehittyneet kulttuurisuhteet. Professori J. J. Mikkola kirjoitti *Giovani Amici d'Italia* -yhdistyksen puheenjohtajan ominaisuudessa pakotteiden aikana sarjan poleemisia lehtiartikkeleita¹⁷⁶, jotka Molan mukaan osoittivat Italian oikeuden toiminnalleen Abessiniasa.¹⁷⁷ Suomessa oli kuitenkin paljon myös niitä, jotka tässä tilanteessa ottivat kantaa Italiaa vastaan.¹⁷⁸ Joskus muulloinkin ilmeni puolin ja toisin pientä valitettavaa siitä, miten toisen maan lehdistö kirjoitti omasta maasta,¹⁷⁹ mutta kulttuuri aiheutti harvemmin tällaisia reaktioita.¹⁸⁰

Monissa yhteyksissä, niin lehtien kuin kirjojen artikkeleissa ja esitelmissä, käsiteltiin tutkimusajanjaksolla Suomen ja Italian välisiä vilkkaita yhteyksiä ja kulttuurisuhteita läpi vuosisatojen. Yleensä mainittiin aina, että suomalaisia lähti opiskelemaan Italian yliopistoihin jo keskiajalla, ja tuotiin esiin taiteilijoiden matkat sinne.¹⁸¹ Juhani Paasivirran teoksessa Suomen Italia-suhteet kuitataan kuitenkin lähinnä mainintoina toisen maailmansodan vuosista ja silloinkin mainitaan erityisesti kieliongelma,¹⁸² jota sitäkään ei aikalaismomenttien perusteella ilmeisesti ollut.¹⁸³ Italian Helsingin-lähettiläs Armando Ottaviano Koch kuvaili

171 Pekkarinen 2004, 139.

172 Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1936, Rooma 15.7.1937. Fb 5 G Rooma t. UMA.

173 Tilanteesta ks. esim. Kanervo 2007, 38–39.

174 Ks. esim. Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1938, Rooma 28.3.1939. Fb 5 G Rooma t. UMA. Ks. myös Kanervo 2007, 39. Erich siirtyi Roomasta uuteen asemapaikkaan jo syyskuussa 1938.

175 Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1935, Rooma 18.6.1936; Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1936, Rooma 15.7.1937. Fb 5 G Rooma t. Suomen Rooman-lähetystön raportti n:o 1 UM:lle, Rooma 11.12.1937. Fb 5 C Rooma; Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1937, Rooma 26.3.1938. Fb 5 G Rooma t. UMA.

176 Kyseessä olivat Mikkolan Suomi-ystävän ja Kalevalan kääntäjän senaattori P. E. Pavolinin ja aikaisemman suomen kielen lehtorin Luigi Salvinin vetoamuksesta *Giovani Amici*n puheenjohtajana laatimat kaksi kirjoitusta *Uuteen Suomeen* ja yksi *Suomen Kuvalehteen*. Asiasta ks. J. J. Mikkola Italian Helsingin-lähettiläälle Armando Ottaviano Kochille, Helsinki 27.2.1938 (kirjekonsepti). Kansio 1; Luigi Salvini J. J. Mikkolalle / *Giovani Amici d'Italia*, s.d. s.l. Kansio 9. J. J. Mikkolan arkisto. KA.

177 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

178 J. J. Mikkolan mukaan noin 16 000 *Suomen Kuvalehden* "sosialistitilaajaa" oli perunut tilauksensa lehden julkaistua Mikkolan Italia-myönteisen artikkelin. Ks. J. J. Mikkola Italian Helsingin-lähettiläälle Armando Ottaviano Kochille, Helsinki 27.2.1938 (kirjekonsepti). Kansio 1. J. J. Mikkolan arkisto. KA.

179 Ks. esim. lähettiläs Tamaron valitus keväällä 1931, että suomalaiset lehdet eivät koskaan kirjoittaneet mitään hyvää Italiasta ja valituksen käsittelystä Suomen UM:ssä: Ulkoministeri Hjalmar Procopén muistiinpanoja 5.3.1931 (keskustelu Italian ministerin kanssa); Pontus Artti Hjalmar Procopelle, Rooma 12.3.1931; Eero Järnefelt Pontus Artille, Helsinki 31.3.1931. Fb 12 L Italia. UMA.

180 Esimerkkinä kuvataiteen alalta voi mainita Luciano Magrinin kirjoituksen vuonna 1927 torinolaisessa *La Stampa* -lehdessä. Magrinin mukaan suomalainen maisema-maalaukseen oli "vailla todellista ja varsinaisesti luovaa omaperäisyyttä". Tätä ei katsottu hyvällä Suomen Rooman-lähetystössä, ja Liisi Karttusen ja lähetystön toisen kanslia-apulaisen Ringa Lavoniuksen antamien tietojen perusteella Carlo Cocito

saatiin oikeisemaan Magrinin väitteet samassa lehdessä julkaistussa artikkelissa. Lähetyksessä katsottiin paremmaksi, että italialainen kirjoittaja korjasi vääräksi koetut väitteet, kuin että lähetyksessä olisi yrittänyt saada *La Stampa*an Liisi Karttusen kirjoittaman oikaisuartikkelin. Ks. Viator, "Kirje Roomasta." US 29.6.1927. Lähetyksen lehdistökatsauksessa keuhataan Cociton artikkeleita. Ks. Suomen Rooman-lähetyksen lehdistökatsaus UM:lle, Rooma 12.7.1927. Fb 94 B Italia. UMA.

181 Ks. esim. Suomen Rooman-lähetyksen lehdistökatsaukset. Fb 94 B Italia. UMA.

182 Paasivirta 1991, 185.

183 Esim. *Karjala*-lehden nimimerkki J. kiinnitti vuonna 1937 huomiota italiaa puhuvien suomalaisten suureen joukkoon italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyn avajaisissa: "kun koolle tulee sopiva seurue meikäläistä intelligenssiä, niin se puhuu aika hyvin italiaa." Ks. J., "Kirje Helsingistä." *Karjala* 5.9.[10.]1937.

184 "'Tampereella saa Suomesta parhaan kuvan', väittää Italian lähettiläs, ministeri Koch." *Aamulehti* 14.3.1937.

sattuvasti kulttuurisuhteiden merkitystä kahden maan välisissä suhteissa ja erityisesti Suomen ja Italian suhteissa *Aamulehden* haastattelussa keuhällä 1937. Hänen mukaansa kansoilla saattoi olla keskinäisiä poliittisia ongelmia, mutta ei koskaan sivistyksellisiä. Poliittiset hankaukset oli myös helpompi selvittää, jos maiden välillä oli hyvät kulttuurisuhteet. Niillä saattoi olla poliittistakin merkitystä. Koch totesi, että Suomella ja Italiassa ei ollut vaikeuksia kulttuurivaihdon alalla ja erityisesti kuvataiteiden ja musiikki olivat ne tieteet, jotka auttoivat näiden kahden maan lähentymistä. "Elinvoimainen, henkisesti virkeä" Suomi oli aina ollut hyvin vastaanottavainen Italian kulttuurille, ja Italian merkitys kulttuurin alalla sen hienoine perintöineen oli tärkeä. Kochin mielestä poliittisia ristiriitoja ei tällaisten maiden kesken voinut juuri syntyä. Leikkillisesti hän vielä lisäsi, että sen estää maantieteellinen etäisyyskin.¹⁸⁴

Käsittelen seuraavassa alaluvussa esimerkinomaisesti joitakin Suomen ja Italian välisten kulttuurisuhteiden keskeisiä toimijoita; sen lisäksi pelkästään mainitsen joitakin toisia. Osa toimijoista tulee esille vain muualla tässä tutkimuksessa joko yleensä kulttuurihallinnon tai Suomen ja Italian välisen näyttelyvaihdon yhteydessä. Näkökulmana on erityisesti kuvataide, vaikka kaikki mainitut eivät suoranaisesti toimineetkaan kuvataiteen alalla. Nostan myös esiin niitä toiminnan muotoja, joilla Suomen ja Italian julkisia kulttuurisuhteita hoidettiin. Ne eivät ole millään tavoin kattavia.

2.4.3 Esimerkkejä kulttuurista ja alan toimijoista Suomen ja Italian suhteissa

Suomen ja Italian julkisten kulttuuri- ja kuvataidesuhteiden luomiseen ja toteuttamiseen osallistuivat niin kummankin maan viranomaiset ministeriöistä edustustoihin kuin erilaiset instituutit ja instituutiot, yhdistykset ja yksityiset henkilöt. Näistä muodostui erilaisia verkostoja, joissa viranomaisten työ yhdistyi yksityisiin aloitteisiin ja harrastuksiin ja joissa suomalaiset ja italialaiset toimivat myös yhdessä. Suomalaisten Italian-harrastajien piireihin kuului eri alojen ihmisiä, joista osalla oli virallinen asema esimerkiksi jonkin yhdistyksen kautta. Osa liikkui niissä vain henkilökohtaisesta innostuksesta. He toimivat yhteistyössä paikallisen italialaisen yhteisön kanssa. Suomalainen kulttuurikenttä oli suhteellisen pieni ja henkilöt tunsivat toisiaan eri yhteyksistä. Suomen italialainen yhteisö oli vielä pienempi. Tämä kaikki toi mukanaan myös runsaasti henkilöiden välisiä ja henkilöihin liittyviä verkostoja, siteitä ja erimielisyyksiä, jotka kaikki omalla tavallaan vaikuttivat taustalla toimintaan. Näistä moninlaisista suhteista ja myös niissä vallinneista jännitteistä kertovat erityisesti yk-

Traduction.

JE SOUSSIGNÉ,
MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
DE LA RÉPUBLIQUE DE FINLANDE.

*fais savoir: qu'ayant jugé bon et utile, dans l'intérêt de
maintien des relations d'amitié et de commerce entre la
République de Finlande et le Royaume d'Italie*

*de nommer et constituer, en vertu du
pouvoir qui m'a été conféré par le Gouvernement de Finlande,
un consul honoraire de Finlande à Florence*
donc et à ses causes je nomme à ce poste

Monsieur Federico Weil

*puce et requiers tous ceux qui les présentes verront, et en particulier
les autorités locales de lui accorder la bienveillance et la confiance
nécessaires à l'exercice de ses fonctions, ainsi que la jouissance
de tous les droits et privilèges affectés à son poste et concédés
aux consuls des autres Puissances*

Fait à Helsinki, le 18 décembre 1926

(Signé) Väinö Voionmaa

L.S.

Armas Youtila

FEDERICO WEILIN nimittä-
minen Suomen kunniakonsu-
liksi Firenzeen vuonna 1926
(ranskankielinen käännös).

Fb 53 ITALIA, MILANO. UMA.

sityisarkistojen asiakirjat. Moni oli mukana myös muihin maihin liittyvissä yhdistyksissä, minkä kautta sosiaaliset verkostot laajenivat.

2.4.3.1 EDUSTUSTOT JA KONSULAATIT

Tärkeä merkitys maiden välisissä kulttuurialan suhteissa oli Suomen lähetystöllä Roomassa ja Italian lähetystöllä Helsingissä. Kumpikin perustettiin vuonna 1919, ja ne toimivat tutkimusajanjaksolla aina loppukevääseen 1944 asti. Vaikka maiden väliset diplomaattisuhteet eivät tuolloin katkenneetkaan, kumpikin maa sulki lähetystönsä muun muassa muiden maiden vaatimuksesta.¹⁸⁵ Lähettiläiden merkitys ja rooli kulttuurisuhteiden edistäjänä vaihteli kunkin henkilön ja kiinnostuksen mukaan, mutta kulttuurisuhteet olivat joka tapauksessa olennainen osa lähetystöjen toimenkuvaa. Suomella oli tutkimusajanjaksolla Roomassa yhteensä kuusi lähettilästä¹⁸⁶ ja Italialla Helsingissä yhdeksän¹⁸⁷. Lähettiläiden kausien välillä tai heidän ollessaan muuten poissa asemamaastaan lähetystöjä johtivat väliaikaiset asiainhoitajat. Esimerkkinä heistä voi mainita Italiassa vuonna 1937 järjestetyn Suomen taiteen näyttelyn parissakin näkyvästi työskennelleen Helge von Knorringin (1897–1985). Italian lähettiläistä taidenäyttelyiden yhteydessä nousee esiin vuosina 1929–1935 lähettiläänä toiminut Attilio Tamaro (1884–1956), joka ennen nimitystään vuonna 1926 Hampuriin pääkonsuliksi oli toiminut sanomalehtimiehenä. Hän olikin esimerkki fasismin aikana Italian ulkoasiainhallinnossa nimenomaan konsulikunnassa tehdyistä poliittisista nimityksistä.¹⁸⁸ Hän oli myös historioitsija ja irredentisti, joka ajoi toiminnallaan ja kirjoituksillaan Itävaltaan vielä 1900-luvun alussa kuuluneen Venezia-Giulian alueen yhdistämistä Italiaan. Tamaro oli vakaumuksellinen fasisti,¹⁸⁹ jonka aktiivisuus liittyen Suomen kuvataiteeseen jatkui hänen siirryttyä uuteen asemapaikkaan Berniin. Tyyni Tuulion ”kulttuuri-ihmiseksi”¹⁹⁰ kuvailemalla Tamarolla oli ilmeisen aktiiviset suhteet Helsingin sivistyneistöön.

Lähetystöjen päälliköt eivät olleet ainoita kulttuurisuhteiden parissa työskennelleitä lähetystöjen työntekijöitä. Suomen Rooman-lähetystössä ensiarvoisen tärkeä merkitys oli siellä heti sen perustamisesta alkaen aina vuoteen 1944 työskennelleellä Liisi Karttusella (1880–1957).¹⁹¹ Hän oli vuosina 1909–1915 mukana Henry Biaudet’n johtamassa suomalaisessa tutkimusretkikunnassa, joka tutki arkistoja Vatikaanissa ja julkaisi niiden Suomea koskevia asiakirjoja.¹⁹² Historiasta tohtoriksi väitellyt Karttunen jäi Italiaan ja toimi lähetystössä kanslistina tehden myös kulttuuri- ja lehdistöäntöitä. Hän toimi lisäksi lehtinaisena ja avusti kautta vuosien suomalaisia Rooman-kävijöitä. Liisi Karttusen työskentely lähetystössä helpotti paljon lähettiläiden tehtävää, sillä hänellä oli jo valmiina Italian tuntemus, kielitaito ja suhteet moneen suuntaan italialaisessa yhteiskunnassa. Aikalaiskuvauksen mukaan

- 185 UM:n salasähke Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 14.3.1944; Giovanni Battista Guarnaschelli ulkoministeri Henrik Ramsaylle, Helsinki 14.3.1944; Henrik Ramsay lähettiläs Giovanni Battista Guarnaschellille, Helsinki 15.3.1944. Fb 6 O Italia a; Suomen Vatikaanin-lähetystön salasähke UM:lle, Città del Vaticano 30.5.1944. Fb 5 G Rooma a. UMA.
- 186 Lähettiläät olivat Herman Gummerus, Rolf Thesleff, Pontus Artti, Rafael Erich, Eero Järnefelt ja Onni Talas. Ks. esim. Fb 5 G Rooma b. UMA.
- 187 Giulio Marchetti Ferrante 1920–1922 (ilman varsinaista ministerin titteliä), Giovanni Cesare Majoni 1923, Gaetano Paternò di Manchi Bilici 1924–1926, Emilio Pagliano 1926–1929, Attilio Tamaro 1929–1935, Armando Ottaviano Koch 1935–1939, Vittorio Emanuele Bonarelli di Castelbompiano 1939–1941, Vincenzo Cicconardi 1941–1943 ja Giovanni Battista Guarnaschelli 1943 alkaen. Ks. esim. Fb 6 O Italia b. UMA.
- 188 Italian diplomaattikuntaa ei yleisesti ottaen saatu fasistisoitua, kun taas Mussolinin mielestä tärkeään konsulikuntaan nimitettiin lukuisia ansioituneita fasisteja. Samoin fasistisoitiin ulkoasiainhallinnon keskitason ja alempi virkamiehistö. Myös vasta fasismin aikana diplomaattiralle rekrytoidut olivat todennäköisesti kaikki fasisteja. Ks. esim. Cavarocchi 2010, 104–106; Gilbert 1994, 512–536; Hughes 1994, 210–233.
- 189 Tamaroa koskevat tiedot arkistokohdassa Fb 6 O Italia b, Attilio Tamaro. UMA. Hänestä myös *Enciclopedia Italiana Treccani*, verkkojulkaisu; Fondazione Ugo Sprito, www-sivut.
- 190 Tuulio 1969, 233. Tuulio vertaa häntä Maurice de Coppel’hen.
- 191 Liisi Karttudesta ja hänen elämänvaiheistaan ks. Väisänen 2001, *Kansallisbiografia* verkossa; Mustonen 1997, 9–12. Liisi Karttusta on viime vuosina tutkittu, ja hänestä on tehty muun muassa pro gradu -tutkielmia, ks. Mustonen 1997; Seppälä (Garritzen) 2001. YHO/JoY. Liisi Karttusen sukulainen V. J. Palosuo on kirjoittanut kirjan hänen Rooman-vuosistaan. Ks. Palosuo 1991.
- 192 Tutkimusretkikunnasta ks. Garritzen 2011.

Karttusen nimi myös aukaisi ovia Italiassa ja moni piti häntä lähes instituutiona Suomen ja Italian kulttuurisuhteissa.¹⁹³ Karttusen merkitys tunnustettiin lähetystön sisällä, ja osa lähettiläistä yritti saada hänelle paremman viran.¹⁹⁴ Naisia ei kuitenkaan vielä tuohon aikaan hyväksytty ulkoasiainhallinnon virkauralle,¹⁹⁵ mikä esti Liisi Karttustakin saamasta osaamistaan ja osittain työtehtäviäänkin vastaavaa nimikettä ja uraa.

Suomella ja Italialla oli kummallakin useita konsulaatteja.¹⁹⁶ Suomen tunnetuksi tekemisen ja suomalaisten matkailijoiden kannalta merkittävimpiä olivat Italiassa Firenzen ja Milanon konsulaatit, joissa kummassakin oli konsulina 1920-luvun loppupuolelta alkaen Federico Weil. Hän vietti liiketoimiensa johdosta osan ajasta Firenzessä, osan Milanossa, ja hänellä oli laajat ja kiinteät suhdeverkostot kummassakin kaupungissa. Rotulakien tultua voimaan hän joutui juutalaisena lopulta jättämään tehtävänsä ja kotimaansa vuonna 1943 tai 1944. Sodan jälkeen hän palasi Italiaan ja jatkoi Suomen kunniapääkonsulina kuolemaansa 1950 asti.¹⁹⁷ Hänen panoksensa Suomen tunnetuksi tekemisessä oli merkittävä, ja hän vaikutti moni tavoin Suomen osallistumiseen Milanon messuille ja triennaaliin ja oli mukana järjestämässä Suomen taiteen näyttelyä Milanoon vuonna 1937.¹⁹⁸

2.4.3.2 INSTITUUTIT, YHDISTYKSET JA YKSITYISET KULTTUURILÄHETILÄÄT

Suomelle ryhdyttiin perustamaan omaa Rooman-instituuttia 1930-luvun lopulla monien muiden maiden esimerkin innostamana. Taustalla toimivat aktiivisesti suomalaiset klassikkopiirit.¹⁹⁹ Jo pitkään kulttuuripiireissä haaveiltu akatemia sai vauhtia, kun *Hufvudstadsbladetin* omistaja ja päätoimittaja, kulttuurivaikuttaja Amos Anderson (1878–1961) lahjoitti sen perustamista varten vuonna 1938 suuren rahasumman. Instituuttia varten luotiin säätiö, Institutum Romanum Finlandiae.²⁰⁰ Tavoitteena oli luoda niin tieteen kuin taiteen instituutti, ja kuvataide oli edustettuna säätiön valtuuskunnassa ja hallituksessa.²⁰¹ Kun kuvataiteen asemaa Suomen Rooman-instituutin toimintaperiaatteita tehtäessä määriteltiin, oli Timo Keinänen mukaan taustalla tiedostamattomana ”käsitys Rooman ja antiikin ja -lostuttavasta merkityksestä taiteilijan uralle, Rooman katsottiin kruunaavan taideopinnot ja olevan ikuinen innoituksen lähde”. Tieteen ja taiteen yhdistäminen Rooman-instituuteissa ei ollut itsestään selvää; taide ei kuulunut esimerkiksi Ruotsin 1920-luvulla perustetun instituutin ohjelmaan.²⁰² Sota sotki suunnitelmat, ja Suomen hanke toteutui lopulta vasta vuonna 1954.²⁰³

Taiteilijat ja taiteen suosijat olivat haaveilleet Suomen omasta ateljeetalosta tai akatemiasta Italiassa jo aikaisemmin. Siitä olivat pu-

193 Mustonen 1997, 103.

194 Ks. esim. Suomen Rooman-lähetystön täydentäviä huomautuksia va. asiainhoitaja Tauno Jalannin tekemään Rooman-lähetystön menoarvioehdotukseen vuodelle 1939 UM:lle, Rooma 15.6.1938; Suomen Rooman-lähetystön menoarvioehdotus UM:lle, Rooma 31.5.1941. Fb 5 G Rooma q. Ks. myös Rafael Erichin muistio Rooman-lähetystön tarpeista UM:lle, Rooma 18.10.1938. UM Fb 5 G Rooma a. UMA.

195 Nevakivi 1988, 174.

196 Suomen konsulaateista Italiassa ks. esim. konsulaattien vuosiraportit ym. aineisto arkistokohdassa Fb 53 Italia, Yleistä ja konsulinvirastoittain. UMA. Konsulit olivat useimmiten hyvin verkostoituneita asemamaan liikemiehiä, jotka olivat mukana myös maiden välisessä kauppavaihdossa, ja heidän tehtäviinsä kuului osallistua sen maan tunnetuksi tekemiseen, jonka konsuleita he olivat. Ks. esim. Nevakivi 1988, 114.

197 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 3.3.1939, 6.4.1939, 31.7.1939 ja 18.12.1947. Fb 53 Italia, Yleistä; Rapport Consulaire de l'Année 1929, Milano 29.1.1930. Fb 53 Italia, Milano f; Federico Weiliin liittyvät asiakirjat ks. Fb 53 Italia, Milano b ja Fb 53 Italia, Firenze b. UMA.

198 Ks. tämän tutkimuksen luku 5.4.

199 Setälä & Suvikumpu 2004, 22–25.

200 ”Representativ delegation omhänderhar stiftelsen.” Sv. Pr. 5.11.1938; ”Rooman Suomi-instituutin säännöt hyväksytty.” HS 31.12.1938; ”Institutum Romanum Finlandiae.” HS 24.2.1939; Setälä & Suvikumpu 2004, 28, 31–32.

201 Richter, Einar, ”Taidekatsaus v:teen 1938.” *Valtion kuvaamataidelautakunnan vuosikertomus v:lta 1938*. VKltkA. KA; Keinänen 2004, 308–310.

202 Keinänen 2004, 305–308.

203 Suomen Rooman-instituutin perustamisesta ja siihen liittyvistä vaiheista ks. Setälä & Suvikumpu 2004, 33–39. Ks. myös Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomukset 1938 ja 1939. Fb 5 G Rooma t. UMA ja esim. ”Institutum Romanum Finlandiae.” HS 26.2.1939; ”Institutum Romanum Finlandiae års-möte.” Hbl 30.5.1943. Instituutille oli jo varattu tontti Valle Giuliaista.

- 204 Chevalier., "Konstmarknaden i Rom just nu. Hr Gösta Stenman berättar ett och annat från sin resa till Italien." Hbl 14.6.1923; "Suomalainen taiteilijakoti Italiaan. Johtaja Gösta Stenmania haastattelemassa." US 14.6.1923.
- 205 "Suomalaisille taiteilijoille olisi saatava ateljeereja Parisissa sekä Italiassa." US 6.3.1927 (Tauno Miesmaa); Jen., "Kuvanveistäjä Johannes Haapasalon luona." Karjala 28.11.1934; "Kansamme saattaa kuvaamataiteessa sanoa paljon ja arvokkaampaakin kuin monet vanhemmat kansat." HS 22.9.1927; "Större stipendier, men blott åt arbetande konstnärer." Hbl 22.9.1927; Asunta, Heikki, "Rissanen on kotona taas." Aamulehti 23.6.1934 (Juho Rissanen).
- 206 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 8.6.1934 431/297-St. 7; Ufficio Stampa del Capo del Governo Sezione Propaganda MEN:lle, Rooma 28.6.1934. Prot. N. 960487/8; Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti / MEN Ufficio Stampa del Capo del Governolle, Rooma 21.7.1934. Div. III Prot. 8536; Sezione Propaganda / Ufficio Stampa del Capo del Governo R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Rooma 26.7.1934. Telespresso n. 960825. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 "1934". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 207 Septima, "Milloin liihottavat pronssikurjet ja solisevat suihkukaivot Mäntän kosken partaalla?" US 9.2.1943.
- 208 "Kordelinin säätiön taiteenjaoston työ taiteemme hyväksi." US 8.11.1929.
- 209 Cavarocchi 2010, 176–184; Dogliani 1999, 337; Pretelli 2010, 103; Santoro 2005, 59–60.
- 210 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 20.1.1935/ XIII; Presidenza della Società Nazionale "Dante Alighieri" MAE:lle, Rooma 11.2.1935; MAE R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Rooma 28.2.1935. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 "1934". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 211 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 6.6.1935. Kulttuurisopimus Suomen ja Italian välillä. Fb 46 E Italia. UMA.

huneet esimerkiksi taidekauppias ja -galleristi Gösta Stenman²⁰⁴ sekä muutamat taiteilijat²⁰⁵. Juho Rissasen ajatukset Firenzeen perustettavasta akatemiasta huomioitiin myös Italiassa.²⁰⁶ Vuonna 1942 kuolleella vuorineuvos ja mesenaatti Gösta Serlachiuksella oli ollut suunnitelmia ateljeiden vuokraamisesta Roomasta ja Firenzestä suomalaistaiteilijoiden pitempää työskentelyä varten.²⁰⁷ Vuonna 1919 toimintansa aloittaneen Kordelinin säätiön taiteen jaostossa suunniteltiin myös aluksi pitkäaikaiseen oleskeluun Roomassa tarkoitettuja matka-apurahoja, kun vielä luultiin käytettävissä olevia varoja todellista suuremmiksi.²⁰⁸ Suomen instituutin perustaminen oli vuonna 1935 mukana myös maiden välisessä kulttuurisopimusluonnoksessa, jota käsittelen luvussa 2.4.5.

Tutkimusajanjaksolla heräsi myös ajatus Italian instituutin perustamisesta Suomeen. Italiassa hyväksyttiin kulttuuri-instituutteja koskeva laki vuonna 1926, minkä jälkeen niitä perustettiin useisiin maihin. Instituuttien toimintaa rahoitti Italian ulkoministeriö, ja ne olivat fasistisen kulttuuripropagandan välineitä, joiden tarkoituksena oli esitellä Italian ja sen uusien instituutioiden korkeaa kulttuuria ulkomailla asuvien italialaisten lisäksi myös isäntämaiden sivistyneistölle. Instituuttien johtajiksi nimettiin 1930-luvulla merkittäviä akateemisen maailman tai diplomaatti- ja lehdistöpiirien henkilöitä.²⁰⁹

Ajatus kulttuuri-instituutin perustamisesta Suomeen tuli viralisissa asiakirjoissa ensimmäisen kerran esille alkuvuodesta 1935, jolloin Italian lähettiläs Attilio Tamaro otti esiin raportissaan maansa ulkoministeriölle Italian Suomessa tekemän propagandan huonon tilanteen. Ministeriö totesikin vastauksessaan Tamarolle, että italialaista kulttuuritoimintaa oli aktivoitava Suomessa. Niinpä häntä pyydettiin tekemään ehdotus kulttuuri-instituutista, jonka tehtävänä olisi Italian kulttuuriin liittyvän toiminnan koordinointi Suomessa ja sen lähimaissa.²¹⁰

Asia oli sen jälkeen esillä joissakin italialaispiireissä, minkä osoittavat sekä suomalaisen *Giovani Amici d'Italia* -yhdistyksen kirje opetusministeriölle että lähettiläs Pontus Artin laatima ehdotus kulttuurisopimukseksi ja sen mukana Artin Suomen ulkoministeriöön lähettämä kirje vuonna 1935. Niiden mukaan Helsingin yliopiston italian kielen lehtori, tohtori Luigi Salvini ja muut Italian Suomen-ystävät ajoivat Italian kulttuuri-instituutin perustamista Suomeen. Sen myötä olisi saatu myös parempi asema, instituutin johtajuus, tunnetulle Kalevalan kääntäjälle ja suurelle Suomen ystävälle, professori Paolo Emilio Pavolinille, jota kaavailtiin italian kielen lehtoriksi Suomeen. Artin mukaan Pavolini oli suostunutkin ottamaan lehtoraatin vastaan sillä edellytyksellä, että instituutti hankittaisiin Suomeen.²¹¹ Pavolini itse ajoi asiaa asuessaan jonkin aikaa

Suomessa kesästä 1935 lähtien. Hän kertoi saaneensa hallitukseltaan virallisen tehtävän tutkia mahdollisuutta sen perustamiseen.²¹²

Suomella oli kuitenkin kilpailijoita: eräät Baltian maat, erityisesti Latvia, ajoivat Italian kulttuuri-instituutin saamista Baltiaan, ja oli epätodennäköistä, että Italia perustaisi lyhyen ajan sisällä kaksi instituuttia pohjoiseen. Sen tähden Artin mainitsemat ”Suomen ystävät” halusivat pian saada päätöksen instituutin perustamisesta Suomeen. Artille oli kuitenkin kerrottu, että se edellyttäisi kulttuurisopimuksen solmimista Suomen ja Italian välille, ja Salvini oli kehottanut häntä laatimaan luonnoksen sitä varten.²¹³ Suomalaiset aktivoituivat asiassa siis Italiasta tulleen aloitteen johdosta. Instituutin perustaminen tässä vaiheessa ei toteutunut, kuten ei kulttuurisopimuksen solmiminenkaan. Mahdollisena syynä oli Suomen ja Italian poliittisten suhteiden hienoinen viileneminen Italian hyökättyä kyseisen vuoden syksyllä Abessiniaan ja Kansainliiton julistettua pakotteet sitä vastaan. Toisaalta *Giovani Amici d'Italia* -yhdistys piti syytä taloudellisena.²¹⁴ Italia avasi kulttuuri-instituutin 1930-luvun loppupuolella Tallinnaan.

Italian kielen lehtoreiden ympärille muodostunutta toimintaa Helsingin yliopistossa kutsuttiin ajoittain Italian instituutiksi 1930-luvun kuluessa. Sellaisen olemassaolon tuo esiin myös Suomessa syksyllä 1937 vierailut näyttelykomissaari ja taiteilija, kreivitär Natalia Mola.²¹⁵ Näiden instituuttien asema ei ollut virallinen.

Italia perusti lopulta *Istituto di Cultura Italiana*n Helsinkiin muutama vuosi myöhemmin: se aloitti toimintansa vuonna 1941. Se perustettiin siis keskellä maailmansotaa, aikana, joka – kuten Helsingistä kyseisenä vuonna poislähdössä ollut Italian lähettiläs Vittorio Emanuele Bonarelli di Castelbompiano totesi – ei ollut erityisen otollinen kulttuurisuhteiden kehittämiseksi.²¹⁶ Tilanne vaikutti varmasti osaltaan instituutin alkuvuosien toimintaan, mutta ei halvaannuttanut sitä, osittain juuri sen ensimmäisen johtajan Roberto Wisin (Robert Weiss, 1908–1987) aktiivisuuden takia. Hän oli toiminut aikaisemmin muun muassa Italian ulkoministeriön kulttuuriostaston palveluksessa ja työskennellyt Italian kulttuuri-instituuteissa Sofiassa ja Tallinnassa. Suomeen hän saapui syksyllä 1940. Instituutin lisäksi hän toimi Helsingin yliopiston italian kielen lehtorina. Wis omisti yli kaksikymmentä vuotta instituutille ja vastasi sen ensimmäisen vaiheen organisoinnista ja toiminnan alkuun saattamisesta Suomessa asuneiden italialaisten ja suomalaisten Italian-harrastajien tuella.²¹⁷ Instituutin toimintaan kuuluivat muun muassa esitelmätilaisuudet ja italialaisten elokuvien, kuten dokumenttien ja lyhytfilmien esitykset.²¹⁸

- 212 Saarenheimo 2000, 70.
- 213 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 6.6.1935. Kulttuurisopimus Suomen ja Italian välillä. Fb 46 E Italia. UMA; *Giovani Amici d'Italia* OPM:lle, Helsinki 4.5.1935. AD 598/150 1935. OPM. KA.
- 214 *Giovani Amici d'Italia* OPM:lle, Helsinki 5.6.1936. AD 910/211 1936. OPM. KA.
- 215 La Mostra delle dodici Artiste Italiane in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite nro 1 E Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS. Ks. myös Kanervo 2007, 74–75.
- 216 ”Diplomaatti ja kielitieteilijä jättää Suomen.” US 20.2.1941. Fb 6 O Italia b, Bonarelli. UMA.
- 217 Professorit Onni Okkonen ja A. Långfors sekä apulaisprofessori, Dante Alighieri -seuran pj. Veikko Väänänen opetusministerille, Helsinki 6.3.1950. Fb 49 Italia, Weiss; ”Diplomaatti ja kielitieteilijä jättää Suomen.” US 20.2.1941. Fb 6 O Italia b, Bonarelli. UMA; Furletti 1987, 265–266; Saarenheimo 1987, 41; Saarenheimo 1990, 33–37; Tuulio 1969, 241. Wis toimi instituutin johtajana vuoteen 1966 asti.
- 218 Ks. esim. Kutsu Italian kulttuuri-instituutin järjestämään elokuvanäytökseen 1.6.1943 elokuvateatteri Metropolissa. Fb 5 M 1, 1942. UMA; ”Intresset för finländsk konst är också stort.” Hbl 19.4.1942; ”Bologna – taidearteiden kaupunki.” HS 26.4.1942.
- 219 Ystävähdyistykistä Suomessa ks. Paasivirta 1984, 244, 250, 301–302, 442; Paasivirta 1991, 183; Jalonen 1985, 79, 95; Pesonen 1963, 157–176; Saarenheimo 1987, 38. Saksalaisista yhdistyksistä Suomessa ks. Westerlund 2011, verkkojulkaisu.
- 220 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsaukset UM:lle, Rooma 29.12.1926, 3.9.1927 ja 10.6.1927. Fb 94 B Italia. UMA; De Anna 2002, *Kansallishistoria* verkossa. *Italo-Finlandesen* kaltaisilla

- yhdistyksillä oli samanlaisista päämääristä johtuen osittain samanlaista toimintaa kuin Italian kulttuuri-instituuteilla. Ks. Pretelli 2010, 104.
- 221 Tuulio 1969, 233.
- 222 Cavarocchi 2010, 130–135, 167–178; Dogliani 1999, 338; Pretelli 2010, 102; Santoro 2005, 53–56; La Società Dante Alighieri, storia. DA:n www-sivut.
- 223 Cavarocchi 2010, 134, 167–178; Dogliani 1999, 338; Pretelli 2010, 102; Santoro 2005, 184–185. Eri maihin perustetuista italialaisten fasisistista osastoista, *fascioista* ks. esim. de Caprariis 2000. *Fascioilla* oli poliittisten lisäksi myös kulttuuripropagandaan liittyviä tehtäviä, ks. esim. Santoro 2005, 57, 179–180.
- 224 S-i, ”Dante-Alighieri seuran jäähyväisjuhla ministeri Bonarellin kunniaksi.” US 3.3.1941; Fb 6 O Italia b, Bonarelli. UMA.
- 225 ”Professori Eero Järnefeltin ruumiinsiunaus.” HS 21.11.1937. Onni Okkonen laski yhdistyksen seppeleen Järnefeltin hautajaisissa.
- 226 Kallio 1998a, *Kansallisbiografia* verkossa. Okkonen toimi puheenjohtajana vuosina 1936–1937.
- 227 Ks. esim. Hbl 23.9.1935, US 23.9.1935, HS 23.9.1935. Fb 6 O Italia b, Tamaro; US 3.3.1941, US 3.3.1943. Fb 6 O Italia b, Cicconardi. UMA.
- 228 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell’attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS. Lähettiläs Tamaro kertoi kesällä 1935 CAUR:n tarkastajalle Luchinille, että hän aikoi järjestää ruotsinkielisen Herman Gummeruksen pois seuran puheenjohtajan paikalta. Ks. Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda /Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, muistioluonnos, s.d. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 229 Onni Okkonen esim. puhui 1930-luvun lopussa ja 1940-luvun alussa usein kuvataiteesta yhdistyksen tilaisuuksissa. Ks. ”Dante Alighieri -yhdistyksen ...” HS 22.11.1938; ”Esitelmä Pompejin seinämaalauksista.” HS 24.10.1940; ”Prof. Onni Okkonen...” US 18.11.1943; ”Esitelmä Italian vaikutuksesta Suomen taiteeseen.” HS 23.11.1943.
- 230 ”Dante Alighieri-seuran illanvietossa...” HS 24.12.1933.
- 231 Tuulio 1969, 234; Cavarocchi 2010, 170. Pirandello oli vierailullaan marraskuussa 1933 myös länän Tuulion suomentaman näytelmänsä ensi-illassa Kansallisteatterissa. Pirandello sai vuonna 1934 kirjallisuuden Nobel-palkinnon.

Eri maihin suuntautuneet ystävyshdistykset olivat yksi julkisen tason, mutta osittain yksityinen kulttuurisuhteiden hoitamisen muoto. Niissä konkretisoitui vapaa yksityisten kansalaisten toiminta kulttuurisuhteiden alalla, mutta niiden kautta toista maata voitiin myös tehdä tunnetuksi.²¹⁹ Vuonna 1925 perustettiin Helsingissä *Istituto Italo-Finlandese*, joka ”teki kaikkensa ylläpitääkseen Suomessa harrastusta ja rakkautta Italian kieltä, kirjallisuutta ja taidetta kohtaan” muun muassa esitelmätilaisuuksin.²²⁰ Vuonna 1932 yhdistys sulautui Dante Alighieri -seuraan²²¹, joka tuli Suomeen ja ensimmäisenä Helsinkiin vuonna 1931. *Società Dante Alighieri* perustettiin Italiassa vuonna 1889 tarkoituksena suojella ja levittää Italian kulttuuria ja kieltä maailmalla pitämällä yllä ulkomailla asuvien italialaisten suhteita kotimaahan ja innostamalla ulkomaalaisten italian kielen ja kulttuurin harrastusta. Eri puolille maailmaa perustettiin keskusyhdistyksen alaisia kansallisia ja paikallisia komiteoita. Erityisen voimakkaasti ne levisivät fasismin aikana. Vuonna 1931 *Società Nazionale Dante Alighieri* fasisistioitiin ja se menetti itsenäisyytensä. Sen toiminta ulkomailla alistettiin Italian viranomaisille.²²²

Vähitellen Italian kulttuuri-instituutit nostettiin ensisijalle fasisistisen hallituksen edustajina, ja vuonna 1938 Italiassa jopa päätettiin, että jos jossakin maassa toimi kulttuuri-instituutti, Dante Alighierin *comitato* oli hajotettava. Monissa paikoissa niiden toiminta oli jo aikaisemmin sulautettu yhteen kulttuuri-instituuttien tai ulkomailla asuvien italialaisten fasistien *fasci all’estero* -yksiköiden kanssa.²²³ Ennen maailmansodan loppumista Suomessa oli Helsingin lisäksi omat komiteat ainakin Tampereella ja Kuopiossa, ja ne toimivat Italian kulttuuri-instituutin perustamisen jälkeenkin.²²⁴

Dante Alighieriin kuului moni ajan merkittävä suomalainen taiteilija ja kulttuurivaikuttaja, kuten Eero Järnefelt²²⁵ ja Onni Okkonen²²⁶. Myös italialainen yhteisö osallistui ainakin Helsingissä seuran toimintaan, ja Italian lähettiläs oli siinä yleensä mukana²²⁷. Fasistinen Italia suosi Suomen suomenkielisiä ja suhtautui Suomen ruotsinkielisiin vierastaen. Italialaisen näkemyksen mukaan Dante Alighierin johdossa Helsingissä oli suuri ruotsinkielisten edustus, ja italialaiset vaikuttivat siihen, että ruotsinkieliset korvattiin suomenkielisillä.²²⁸ Helsingin Dante Alighierin ohjelma koostui erityisesti erilaisista esitelmätilaisuuksista, joissa Italiaan liittyvistä aiheista esitelmöi ennen kaikkea suomalaisia puhujia²²⁹, mutta myös Suomessa asuneita tai täällä vierailleita italialaisia. Lisäksi oli muun muassa musiikkiesityksiä.²³⁰ 1930-luvun alkupuolella Italiasta lähetettiin monia kuuluisia henkilöitä esiintymään eri maiden Dante Alighieri -seuroissa; Suomeen saatiin vuonna 1933 tunnettu kirjailija Luigi Pirandello.²³¹

Eero Saarenheimo näkee Dante Alighieri -seuran perustamisen Helsinkiin aloittaneen uuden vaiheen maiden välisissä kulttuurisuhteissa.²³² Näkemystä voi pitää liioiteltuna, mutta seuran ja sen edeltäjän merkitys oli suuri Italia-harrastajien sekä heidän ja Suomen italialaisen yhteisön kokoajana. Se tarjosi myös kehyksen monenlaisten Italiaan liittyvien tilaisuuksien järjestämiselle ja monenlaiselle verkostoitumiselle. Perustaminen ajoittuu myös kauteen, joka selvästi merkitsi suhteiden vilkastumisen aikaa.

Vuonna 1934 perustettiin Suomessa yhteisymmärryksessä Italian lähetystön kanssa toinen Italiaan suuntautunut ystäväyhdistys *Giovani Amici d'Italia* – Nuoret Italian Ystävät, joka oli hengeltään avoimen fasistinen. Jäsenistö koostui erityisesti nuorista suomalaisista opiskelijoista. Yhdistys oli myös yksinomaan ”suomica”, kuten silloin sanottiin, erotuksena kaksikieliseen Dante Alighieriin. Perustamisessa suuri rooli oli Luigi Salvinilla,²³³ ja nuori, Italiassakin opiskellut Lauri Hakulinen oli yksi yhdistyksen keskeisistä perustajahahmoista.²³⁴ Johtoon saatiin melko pian perustamisen jälkeen professori J. J. Mikkola.²³⁵

Yhdistyksen toiminta lähti vilkkaasti liikkeelle. Lauri Hakulinen kertoi kirjeessään kreivi Galeazzo Cianoille, lehdistö- ja propagandatoimiston päällikölle, huhtikuussa 1935, että jäsenmäärä oli perustamisvaiheen kymmenestä kohonnut jo yli neljänsadan. Paikallisosastoja oli seitsemässä kaupungissa.²³⁶ Yhdistyksestä oli tarkoitus muodostaa fasistisen aatteen tiedotus- ja propagandakeskus Suomeen,²³⁷ ja toimintaa varten tarvittavaa propagandamateriaalia pyydettiin suoraan Italiasta.²³⁸ Italialaisesta näkökulmasta järjestö oli esimerkillinen ja teki Italian hyväksi työtä, joka ei maksanut Italialle mitään.²³⁹ Yhdistyksen toiminta hiipui verrattain nopeasti vuoden 1938 tienoilla ilmeisesti sisäisiin erimielisyyksiin,²⁴⁰ joiden aiheuttajaksi esitettiin sekä Hakulisen omavaltainen ja vanhempia jäseniä syrjivä toiminta²⁴¹ että Italian lähetystön sekaantuminen.²⁴²

Muutaman toimintavuotensa aikana *Giovani Amici d'Italia* ajoi aktiivisesti erityisesti opetusministeriöön päin erilaisia Suomen ja Italian suhteisiin liittyviä asioita, muun muassa Italian kulttuuri-instituutin saamista Suomeen.²⁴³ Se laati Suomen ja Italian kulttuurisuhteiden lujittamiseksi seit-

232 Saarenheimo 1987, 40.

233 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 6.7.1934, 548/355-seu 2; La Direzione Generale Affari Politici – Ufficio I / MAE Sezione Propagandalle / Ufficio Stampa del Capo del Governo, Rooma 25.7.1934 224375; Sezione propaganda / Ufficio Stampa del Capo del Governo / Galeazzo Ciano 900950, Rooma 4.8.1934 On. Presidenza dei CAUR:lle. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Yhdistyksellä oli oma kirjepaperi, johon oli painettu kohokuvioin vitsakimppu ja sen ympärillä oli yhdistyksen nimi suomeksi ja italiaksi.

234 Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1931, Rooma 12.4.1932. Fb 5 G Rooma t. UMA; Tuulio 1969, 237. Tämä Lauri Hakulinen ei ole sama henkilö kuin samanniminen tunnettu suomen kielen professori.

235 J. J. Mikkola Italian Helsingin-lähettiläälle Armando Ottaviano Kochille, Helsinki 27.2.1938 (kirjekonsepti). Kansio I. J. J. Mikkolan arkisto. KA; Tuulio 1969, 237. Hakulinen toimi ennen Mikkolaa koko yhdistyksen johdossa ja sen jälkeen yhdistyksen sihteerinä ja Helsingin osaston puheenjohtajana. Yhdistyksen varapuheenjohtajana oli ainakin toukokuussa 1935 V. A. Koskeniemi.

236 Segretario della lega delle associazioni ”Giovani Amici d'Italia” L. P. Hakulinen Galeazzo Cianoille / Sottosegretario per la Stampa e Propaganda, Helsinki 3.4.1935. Finlandia 1935 I 25, 26 Finlandia 3 ”1935”, *Giovani Amici d'Italia* I 25/1. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

237 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 6.7.1934, 548/355-seu 2; La Direzione Generale Affari Politici – Ufficio I / MAE Sezione Propagandalle / Ufficio Stampa del Capo del Governo, Rooma 25.7.1934 224375; Sezione propaganda / Ufficio Stampa del Capo del Governo / Galeazzo Ciano 900950, Rooma 4.8.1934 On. Presidenza dei CAUR:lle. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

238 Segretario della lega delle associazioni ”Giovani Amici d'Italia” L. P. Hakulinen Galeazzo Cianoille / Sottosegretario per la Stampa e Propaganda, Helsinki 3.4.1935. Finlandia 1935 I 25, 26 Finlandia 3 ”1935”, *Giovani Amici d'Italia* I 25/1. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Muutaman päivän kuluttua Hakulisen kirjeen saapumisesta Cianoille yhdistykselle lähitkin Italiasta julkaisulähetys, joka sisälsi muun muassa kappaleita Sarfattin Mussolini-elämäkerrasta. Ks. Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda R. Legazione d'Italia, Helsinki 9.4.1935, 903122. Finlandia 1935 I 25, 26 Finlandia 3 ”1935”, *Giovani amici d'Italia* I 25/1. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

239 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

240 J. J. Mikkola Italian Helsingin-lähettiläälle Armando Ottaviano Kochille, Helsinki 27.2.1938 (kirjekonsepti). Kansio I; Elsa Tervo J. J. Mikkolalle, Tampere 12.5.1938. Kansio II. J. J. Mikkolan arkisto. KA; Tuulio 1969, 237. Vuoden 1938–1939 tienoilta on tietoa, että kaikki yhdistyksen paikallisosastot olisivat hajonneet. Ks. Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuu-

- risuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 241 J. J. Mikkola Italian Helsingin-lähettiläälle Armando Ottaviano Kochille, Helsinki 27.2.1938 (kirjekonsepti). Kansio 1; Luigi Salvini J. J. Mikkolalle, Belgrad s.d. Kansio 9. J. J. Mikkolan arkisto. KA.
- 242 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 243 Giovanni Amici d'Italia OPM:lle, Helsinki 4.5.1935. AD 598/150 1935. OPMA. KA. Pavolinin perinteiden vuoksi yhdistys kannatti suomen lehtoraatin perustamista itsenäisenä oppituolina Firenze yliopistoon, ei Roomaan osaksi *Istituto Italiano dei Studi Germanici* -laitosta, kuten Italiassa myös oli kaavailtu. Ks. Giovanni Amici d'Italia OPM:lle, Helsinki 4.5.1935. AD 598/150 1935; J. J. Mikkola OPM:lle, Helsinki 11.6.1935. AD 736/185 1935. OPMA. KA.
- 244 Giovanni Amici d'Italia OPM:lle, Helsinki 5.6.1936. AD 910/211 1936. OPMA. KA.
- 245 Giovanni Amici d'Italia OPM:lle, Helsinki 6.2.1935. AD 182/46 1935 ja 5.6.1936. AD 910/211 1936. OPMA. KA; Segretario della lega delle associazioni "Giovani Amici d'Italia" L. P. Hakulinen Galeazzo Cianolle / Sottosegretario per la Stampa e Propaganda, Helsinki 3.4.1935. Finlandia 1935 I 25, 26 Finlandia 3 "1935", Giovanni Amici d'Italia I 25/1. Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Viipurissa oli ollut jopa 110 oppilasta.
- 246 Ks. esim. Armando Ottaviano Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja tiedoksi Stampa e propagandalle, Helsinki 21.3.1938. La Dante Alighieri in Finlandia I.25.4. Finlandia 1937 I 25, Finlandia sottofasc. 5 "1937". Fasc. 26; Armando Ottaviano Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 8.5.1938 (ja MAE MinCulPopille, Rooma 30.5.1938). Manifestazioni varie I-24/5., Finlandia 1938 I 24, Sottofasc. 6 "1938". Fasc. 26 "Finlandia". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS; "Italialainen ilta eilen Tampereella." Aamulehti 14.3.1937. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.
- 247 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 248 Se julkaisi vuonna 1935 Luigi Salvini 58-sivuisen kirjoituksen *Uuden Italian kirjallisuus* (1870–1915), jonka Tyyni Tuulio suomensi. Ks. Tuulio 1969, 237.
- 249 Johtokuntaan valittiin Anna-Maria Speckel (varapuheenjohtaja), Maria Bianco-Lanzi, Renzo Uberto Montini ja Roberto Chignoli. Sihteeriksi valittiin ylioppilas Renzo Bisignani.
- 250 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 11.6.1935; Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1935, Rooma 18.6.1936. Fb 5 G Rooma t. UMA. Pettitön esitelmistä ja lehtikirjoituksista ks. esim. Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomukset vuosilta 1936, 1937 ja 1941. Fb 5 G Rooma t; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 18.2.1941. Fb 49 Italia, Pettito. UMA.
- 251 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 13.2.1937 (Vuoden 1937 mainosrahat, vastaus UM:n kiertokirjeeseen 13.1.1937 n:o 2 8/2 I C). Kirjeenvaihto 1937 F 116 I C. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 252 Seppälä 2001, 29.

semän kohdan ohjelman, jossa se keskittyi erityisesti italian kielen opettamisen tärkeyden korostamiseen ja sen järjestämiseen Suomessa.²⁴⁴ Yksi yhdistyksen keskeisimmistä toimintamuodoista olivatkin italian kielen kurssit eri puolilla maata. Ne olivat mahdollisia opetusministeriön myöntämien määrärahojen ja yksityisen panostuksen ansiosta.²⁴⁵ Nuoret Italian Ystävät järjestivät erilaisia Italiaan ja sen kulttuuriin liittyviä tilaisuuksia, myös yhteistyössä Dante Alighierin suomalaisten komiteoiden kanssa.²⁴⁶ Yhden italialaistiedon mukaan näiden kahden yhdistyksen välillä oli kuitenkin myös erimielisyyksiä.²⁴⁷ Julkaisutoiminta jäi yhteen teokseen.²⁴⁸

Roomassa perustettiin 1.6.1935 italialaisten Suomenystävien yhdistys, *Amici della Finlandia*. Keskeisenä henkilönä oli puheenjohtajaksi valittu tuomari Remo Renato Petitto, joka oli ahkera esitelmöitsijä ja kirjoitti Suomesta myös lehtiin. Yhdistyksen tarkoituksena oli lujittaa suomalais-italialaisia kulttuurisuhteita ja tehdä työtä Suomen tunnetuksi tekemiseksi Italiassa järjestämällä esitelmiä, konsertteja ja Suomen-matkoja. Johtokuntaan valitut²⁴⁹ olivat kaikki jo aiemmin olleet kiinnostuneita Suomesta, muun muassa pitäneet esitelmiä ja kirjoittaneet lehtiin ja osa käynytkin Suomessa.²⁵⁰ Yhdistys joutui toimimaan melko niukoin varoin, ja Suomen Rooman-lähetystökin anoi Suomen ulkoministeriöltä varoja sen toimintaan.²⁵¹ *Amici della Finlandia* nautti MinCulPopin luottamusta, minkä vuoksi se saattoi järjestää usein tilaisuuksiaan.²⁵²

Kuvataidesuhteiden kannalta ystäväyhdistysten merkitys rajoittui lähinnä esitelmätoimintaan ja toisen maan taiteesta kertomiseen yhdistysten tilaisuuksissa. Merkkejä mistään laajemmasta, syvemmästä tai suoremasta kuvataideyhteistyöstä niiden piirissä ei ole. Yhdistyksillä oli kuitenkin oma, huomattava merkityksensä nimenomaan yleisten kulttuurisuhteiden, tiedotustoiminnan ja samoista asioista kiinnostuneiden ihmisten yhteen saattamisen kannalta ja siten välillinen vaikutus myös kuvataidesuhteisiin.

Roomassa toimi vuonna 1860 tanskalaisen kirjakoelman pohjalta perustettu pohjoismainen yhdistys, Skandinaviska föreningen, *Circolo Scandinavo*, jonka piirissä koontuivat Roomassa oleskelleet pohjoismaiset taiteilijat ja tiedemiehet. Suomalaisia oli mukana sen toiminnassa jo var-

LA SCRITTRICE BARONESSA - ELSA DE BORN A NAPOLI -

E' a Napoli da qualche giorno la illustre scrittrice Finlandese Baronessa Elsa De Born, una delle intelligenze più fini e squisite della Finlandia e una grande innamorata del nostro paese, di cui conosce le grandi tradizioni, la storia, le sublimi manifestazioni artistiche e l'incanto dei suoi panorami. La Baronessa De Born che parla inoltre correntemente la nostra lingua ed è al corrente del nostro movimento artistico e letterario ha scritto già sui più grandi giornali del nord Europa entusiastici articoli sull'Italia e sul Fascismo. La illustre scrittrice che è al suo decimo o undicesimo viaggio in Italia ha avuto agio di ammirare le recenti grandi opere compiute, i progressi raggiunti in ogni campo dell'attività politica, organizzativa, corporativistica e intellettuale e alle persone che l'hanno avvicinata ha manifestato una volta ancora la sua sconfinata ammirazione per il nostro Paese e soprattutto per il suo Condottiero. Nel suo soggiorno a Napoli la Baronessa De Born ha lungamente visitato la città e le sue vicinanze e avendo sentito parlare ripetutamente delle opere compiute dal Regime nella Metropoli del Mezzogiorno ha voluto assicurarsene de visu. Ma di fronte a quanto il suo occhio di artista e di osservatrice ha potuto rilevare, ogni magnificazione s'è dimostrata inferiore alla realtà. Questo la distinta scrittrice ha vo-



La Baronessa De Born e la Principessa di Forino

luto dire a quanti l'hanno avvicinata in questi giorni. Di Napoli la Baronessa De Born conosceva l'incanto del paesaggio, la bontà della popolazione, il carattere delle strade: ma ora Ella ha potuto vedere come a tutto ciò rispondeva una ordine, una disciplina, un fervore di vita tutto inquadrato in una unicità da grande Metropoli grazie al risanamento edili-

zio, alle sue reti stradali, alle sue comunicazioni perfette, alle imponenti panoramiche ecc.

La Baronessa De Born si tratterrà ancora qualche giorno a Napoli, farà quindi ritorno alla Capitale e, compiuto un intero viaggio attraverso il nostro Paese, farà ritorno nella sua forte e generosa terra. Alla illustre scrittrice il nostro benvenuto.

LEHTILEIKE Elsa von Bornin vierailusta Napolissa.

Fb 19 G. UMA.

- 253 Stadgar för Skandinaviska Föreningen för konstnärer och vetenskapsidkare i Rom 1909; Skandinaviska Föreningens yleiskokous vuonna 1924; Stadgar för Skandinaviska Föreningen för konstnärer och vetenskapsidkare i Rom 1927. Handskriftssamlingen i Den Skandinaviske Forening i Rom. KK. Yhdistyksen perustamisesta ja yhdistyksen toiminnasta 1800-luvulla ks. Helmstad 2010, 249–263; Suvikumpu 2009, 190–197 ja Suvikumpu 2010, 171–184.
- 254 Skandinaviska Föreningens vuosikokous 14.11.1929 § 4. Handskriftssamlingen i Den Skandinaviske Forening i Rom. KK.
- 255 Esimerkkinä toiminnasta voi mainita joulukuussa 1939 järjestetyn suomalaisen illan, johon kutsuttiin kaikki Roomassa olleet skandinaavit, myös yhdistykseen kuulumattomat. Ks. Skandinaviska Föreningen johtokunnan kokousten 5.12.1939 § 2 ja 3.1.1940 § 3 pöytäkirjat. Handskriftssamlingen i Den Skandinaviske Forening i Rom. KK.
- 256 Elsa von Born UM:lle, Helsinki 1.11.1932 ja sen liitteet (Elsa von Bornista kertovia italialaisia lehtiartikkeleita yms., Fanny Luukkosen suosituskirje, Helsinki 24.10.1932, Elsa von Bornin laatima lista ”Förteckning på artiklar publicerade om Italien”); Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 13.4.1933; UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 21.4.1933. Muu propagandatoiminta 1932, Born. Fb 19 G. UMA. Elsa von Bornin fasistista Italiaa käsittelevistä kirjoituksista ks. Nieminen 2005, IKKO/TuY.
- 257 Attilio Tamaro / R. Legazione d’Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 20.6.1935. Telespresso n. 380/221 – St. 3. Stampa I/22/2. Busta 89. MinCulPop. MAE.
- 258 Pavolinista ks. de Anna 2002, *Kansallisbiografia* verkossa; Tuulio 1969, 210–211, 239–240.
- 259 Kutsu Paolo Emilio Pavolinin muistojuhlaan 14.10.1942; ”Festen till professor Pavolini minne.” Hbl 14.10.1942. Fb 5 M 1, 1942. UMA. Järjestäjinä toimivat Dante Alighieri -seura ja Italian kulttuurin instituutti.
- 260 ”Suomen–Italian kulttuurivaihtoa tehostetaan.” HS 11.9.1937; Häikiö 2010, 384–390. V. A. Koskenniemiestä ja Italiasta ks. Saarenheimo 2000, 55–75.

hain, vaikka Suomella ja suomalaisilla ei ennen vuotta 1927 ollut yhdistyksessä samaa asemaa kuin sen toimintaa virallisesti tukeneilla Ruotsilla, Norjalla ja Tanskalla.²⁵³ Marraskuussa 1929 pidetyssä vuosikokouksessa Liisi Karttunen valittiin Suomen edustajaksi yhdistyksen johtokuntaan.²⁵⁴ Yhdistyksellä oli oma huoneisto ja kirjasto, ja yhteiset jouluateriat olivat perinteinen yhdessäolon muoto.²⁵⁵ Yhdistys oli nimenomaan pohjoismaisen yhdessäolon väylä, eikä sen kautta luotu tutkimusajanjaksolla suhteita italialaisiin tai italialaisiin yhdistyksiin.

Kulttuurisuhteiden solmimiseen osallistuivat toiminnallaan myös monet yksityiset henkilöt, joilla oli eri tavoin suhteita Italiaan tai Suomeen ja jotka esimerkiksi pitivät esitelmiä tai kirjoittivat lehtiin. Heidän toimintansa kulttuurisuhteiden hyväksi osoittaa, mikä merkitys erilaisilla verkostoilla niiden luomisessa oli. Yksi tällainen oli kirjailija ja toimittaja, paronitar Elsa von Born (1879–1956), joka vieraili Italiasa useaan otteeseen ja piti siellä esitelmiä ja antoi haastatteluja. Lisäksi hän kirjoitti suomalaislehdissä Italiasta, ja hänen eriaiheisten Italia-artikkeleidensa lista on kunnioitettavan pitkä ja sisältää myös muutaman kuvataidetta koskevan kirjoituksen. Elsa von Born pääsi haastattelemaan niin Benito Mussolinia, tämän veljeä *Il Popolo d’Italian* päätoimittajaa Arnaldo Mussolinia kuin taidevaikuttaja Margherita Sarfattia.²⁵⁶ Lähettiläs Tamaro kehui maansa ulkoministeriölle, että ”[r]ouva von Born on aktiivisin propagandisti, joka fasismilla on suomalaisessa lehdistössä”.²⁵⁷ Niitä von Bornin kirjoituksia, joissa tuon ajan italialainen yhteiskunta tai fasismi tulivat esille, voikin pitää hengeltään myönteisinä.

Kenties eniten Suomea Italiassa tunnetuksi tehnyt italialainen henkilö oli Paolo Emilio Pavolini (1864–1942), jonka erityiskiinnostus kohdistui Kalevalaan ja Suomen kirjallisuuteen. Pavolini toimi Firenzen yliopiston sanskritin ja Intian muinaiskulttuurin professorina ja oli Italian Akatemian jäsen. Hän tuli Suomessa tunnetuksi erityisesti Kalevalan kääntäjänä (1910), mutta käänsi myös muuta suomalaista kirjallisuutta sekä esitelmöi Suomesta, Kalevalasta ja suomalaisesta kirjallisuudesta lukemattomia kertoja eri puolilla Italiaa. Hän myös kirjoitti niistä eri yhteyksissä. Pavolini vieraili Suomessa muutamaan otteeseen, ensimmäisen kerran jo vuonna 1904, ja asui maassa vuosina 1935–1936.²⁵⁸ Pavolinin Suomessa nauttimasta arvonannosta on osoituksena se, että hänen kuoltuaan vuonna 1942 hänelle järjestettiin muistojuhla Helsingissä.²⁵⁹

Keskeisellä tavalla kulttuurisuhteisiin vaikuttivat myös kielen- tutkijat, professorit J. J. Mikkola ja Oiva J. Tuulio. Myös V. A. Koskenniemi kuului Italian harrastajiin.²⁶⁰ Suomen ja Italian välisiä suhteita pidettiin yllä myös taidehistorioitsijatasolla. Tunnettu italialainen taide-

Lomake N:o 401
Hankittu

Posti- ja lennätinlaitos — Post- och telegrafverket

Mistä*) ROMA 135 44 28 16 ETAT FUNK ROM BLN =
Från*)

Virkamultistutukala
Tjänstemärkning

Sähkösanoma — Telegram	74 1223		Vastaanotettu — Emottaget	
	28/3.34	19	193	kl t. m.
ULKOASIAAT HELSINKI		OSASTO		
19		19	Joht. N:o BJ-135 ledn.	

*) Numerot lähetyksen nimen jälkeen merkitsevät: 1) sähkösanoman numeroa, 2) sanalukua, 3), 4) ja 5) sähkösanoman sisäanjättö-
päivää, -tuntia ja -minuuttia.

*) Siffrorna efter avsändningsorten betyda: 1) telegrammens nummer, 2) ordantal, 3), 4) och 5) inlämningsdatum, -timme och -minut.

14 TRONCHI HELSINGISTÄ ILMOTTANUT MILANOON KONSERTTI PIDETTA-
VA NOIN 23/4 BJORKMAN SAAPUU LAULAMAAN PISTE MILANOSSA SUUN-
NITELTU EI MYÖHEMMIN KUIN 17/4 USEISTA KAYTANN SYISTA PISTE
TOINI LUVANNUT LAULAA MUTTA KUULTUAAN HUHUN BJORKMAN MAKSETTU
KIELTÄYTY ILMAISEKSI ESIINTYMÄSTÄ PISTE TOTTAKO HUU
SAADAANKO RAUHASSA JÄRJESTÄÄ KUTEN SUUNNITELTU *

SUOMEN ROOMAN-LÄHETYSTÖN sähke
ulkoministeriölle 28.3.1934 koskien Pietro
Tronchin Milanoon järjestämää suomalaisen
musiikin konserttia. Fb 19 G. UMA.

- 261 ”Kuulu italialainen taidehistorioitsija käynnillä Suomessa.” US 22.8.1926; Vakkari 2007, 13 ja nootti 19, 15, 190. Venturi perusti vuonna 1888 yhdessä Domenico Gnolin kanssa taidehistoriallisen aikakauskirjan *Archivio Storico dell'Arte*, jonka ensimmäisessä numerossa julkaistiin Tikkasen tutkimus Venetsian San Marcon kirkon mosaikeista. Se julkaistiin seuraavana vuonna laajempaa versiota Suomessa saksan kielellä.
- 262 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsoja UM:lle, Rooma 11.11.1926. Fb 94 B Italia. UMA.
- 263 Okkosen kertomus tutkimusmatkastaan ja paluustaan Italiasta ks. H., ”Prof. Onni Okkonen palasi eilen jännittäviä elämyksiä koettuaan kotimaahan.” US 6.9.1939.
- 264 Kruskopf 1998, 67.
- 265 Uotila 1987, 222. Sihtolan kirjoituksia ovat esimerkiksi ”Nyky-Italian taide-elämää.” *Karjalan Taide- ja Kirjallisuusliite* tammikuu 1939; ”Rooman Quadriennale-näyttely”. *Karjalan Taide- ja Kirjallisuusliitteet* kesä-, heinä-, syys- ja lokakuu 1939.
- 266 Kunniamerkkejä myönnettiin puolin ja toisin myös Milanon triennaaleihin ja Suomen osallistumiseen liittyen.
- 267 Emilio Pagliano / R. Legazione d'Italia in Finlandia Emil Cedercreutzille, Helsinki 19.7.1928 N. 544; Tasavallan presidentti v. t. ulkoasiainministerille, Helsinki 30.8.1928. Fb 50 Italia, Cedercreutz. UMA.
- 268 Kunniakirja kunniamerkin myöntämisestä, Rooma 18.7.1929. Kansio 15. EJA. KA. Järnefeltin arkistossa on myös italialaisia lehti uutisia kunniamerkin myöntämisestä.
- 269 Pavolinille Valkoisen Ruusun I luokan komentajamerkki 1928, Salvinille Valkoisen Ruusun II luokan kunniamerkki 1935, Petittolle Valkoisen Ruusun komentajamerkki vuonna 1941. Fb 49 Italia, Pavolini, Petitto, Salvini. UMA.
- 270 Ks. esim. Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.5.1939. Muu propagandatoiminta. Fb 19 G. UMA. Suomi-illoista vuonna 1937 ks. tämän tutkimuksen luku 5.4.6.
- 271 Esimerkkeinä konserteista voi mainita 1934 Milanon messujen yhteydessä järjestetyn suomalaisen konsertin Milanossa ja vuonna 1935 *Gli Amici della Musica Cameran* järjestämän suomalaisen konsertin Roomassa Doria-palatsissa. Suomen Rooman-lähetystön kirjeet UM:lle, Rooma 3.3.1934, 5.4.1934 ja 23.2.1935 sekä konserttia koskevat Suomen Rooman-lähetystön sähköiset UM:lle ja UM:n sähköiset lähetystölle maaliskuhuhtikuussa 1936. Muu propagandatoiminta 1934–1935. Fb 19 G. UMA.
- 272 Esimerkiksi Sibeliuksen 75-vuotispäivän kunniaksi Italian Yleisradio E.I.A.R. järjesti tämän sävellyksille omistetun sinfoniakonsertin. Ohjelman välissä kerrottiin Sibeliuksesta ja hänen musiikistaan. Ks. Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 26.11.1940. Muu propagandatoiminta 1939–1941. Fb 19 G. UMA. Yhtenä erityisenä musiikkitahtumana voi mainita YL:n konsertin Roomassa vuonna 1935, jolloin kuoro kävi myös tapaamassa Mussolinia. Ks. esim. ”YL:n Rooman voitto.” IS 4.6.1935.
- 273 Finlands Kulturpropaganda, selvitys 1934. Muu propagandatoiminta 1934. Fb 19 G. UMA.

historian tutkija, maansa ensimmäinen taidehistorian professori ja senaattori Adolfo Venturi (1856–1941) vieraili Helsingissä elokuussa 1926 matkallaan Pietariin. Hän oli J. J. Tikkasen vanha ystävä.²⁶¹ Venturin Suomen-vierailu uutisoitiin myös Italiassa.²⁶² Taiteilijoiden ohella Italiassa matkustivat suomalaiset taidehistorioitsijat tutkimus- ja opintomatkoilla. Esimerkkinä voi mainita Tikkasen ohella Onni Okkosen matkat, joista tutkimusajanjaksoilla viimeisen hän joutui keskeyttämään maailmansodan syttyttyä.²⁶³ Bertel Hintze matkusti siellä ainakin vuonna 1928.²⁶⁴ Italian ja Suomen välisen virallisen stipendiaattivaihdon alettua 1930-luvun lopussa nuori taidehistorioitsija Risto Sihtola oli ensimmäinen Suomesta stipendin saanut.²⁶⁵

Kahden maan välisiin suhteisiin edistävästi tavalla tai toisella vaikuttaneita henkilöitä palkittiin usein kohdemaan kunniamerkillä. Niitä myönnettiin joko yhdestä tietyistä merkittävästä teosta, joka saattoi olla näyttelyvaihtoon liittyvän taidenäyttelyn järjestäminen,²⁶⁶ tai yleisesti pitkästä harrastuksesta toista maata kohtaan. Italia myönsi kunniamerkin esimerkiksi kuvanveistäjä Emil Cedercreutzille²⁶⁷ ja taiteilija, professori Eero Järnefeltille²⁶⁸. Suomalaisia kunniamerkkejä annettiin muun muassa P. E. Pavolinille, Luigi Salvinille ja Remo Renato Petittolle.²⁶⁹ Suomen ja Italian väliseen taidenäyttelyvaihtoon liittyviä kunniamerkkejä käsittelen luvussa 5.4.13.

2.4.3.3 ESITELMIÄ, LEHTIKIRJOITUKSIA, KIELENOPETUSTA JA MUSIIKKIA

Edellä on kulttuurisuhteiden parissa toimineiden kohdalla tullut jo esiin niitä eri alueita ja tapoja, joilla julkisia kulttuurisuhteita luotiin ja ylläpidettiin. Yksi yleisimmistä menetelmistä tehdä maata tunnetuksi ja hoitaa kulttuurisuhteita oli omaa tai toista maata koskevien esitelmien pitäminen.²⁷⁰ Myös suomalaista ja italialaista musiikkia esitettiin sekä suomalaisin että italialaisin voimin erilaisissa tilaisuuksissa ja konserteissa kummassakin maassa,²⁷¹ ja Sibeliuksen musiikki oli Italiassa ohjelmistossa moneen otteeseen.²⁷²

Suomen ulkoministeriön vuonna 1934 teettämän selvityksen mukaan lehtikirjoituksia pidettiin oman maan tunnetuksi tekemisen tehokkaimpana välineenä.²⁷³ Ulkomaisten toimittajien houkuttelemiseksi heille myönnettiin huomattavia alennuksia Suomessa matkustamiseen, ja useiden Euroopan maiden, myös Italian, kanssa olikin sovittu vastavuoroisuudesta näiden va-

paa- tai alennuslippujen myöntämiseksi.²⁷⁴ Italialaisia lehtimiehiä kävi Suomessa tutkimusajanjaksolla runsaasti,²⁷⁵ ja heistä tuli usein pysyviä Suomen-ystäviä. Monet italialaisten kirjoittamat artikkelit käsittelivät joko Suomea kokonaisuudessaan, sen luontoa ja nähtävyyksiä tai juuri itsenäistyneen maan historiaa ja yhteiskuntaa. Suomalaista kirjallisuutta käsiteltiin yleisesti ottaen italialaislehdissä enemmän kuin kuvataidetta²⁷⁶, mutta jälkimmäinenkään ei jäänyt täysin pimentoon.²⁷⁷

Edustustojen yksi olennainen tehtävä oli Suomea koskevien tietojen ja myös valmiiden artikkeleiden toimittaminen asemamaan sanomalehtiin. Rooman-lähetystössä oltiin tässä työssä hyvin aktiivisia, ilmeisesti Liisi Karttusen ansiosta, kuten lähetystön vuosikertomuksista ja muista asiakirjoista ilmenee.²⁷⁸ Lähetystö kokosi Italian lehdissä olleista Suomea käsittelevistä teksteistä lehdistökatsauksia, jotka lähetettiin ulkoministeriöön ja STT:lle.²⁷⁹ Näin kotimaassakin voitiin seurata Suomen kuvan kehitystä ja lähetystön ponnistelua sen piirtämiseksi.

Suomalaisissa lehdissä Italian taide pääsi esiin erilaisissa yhteyksissä. Italian sen ajan taiteesta kirjoitettiin luonnollisesti Suomeen tuotujen näyttelyiden yhteydessä, mutta lisäksi ilmestyi muun muassa selostuksia suurista italialaisista taidenäyttelyistä tai suomalaiset taidekriitikot tai taiteentutkijat pohtivat vaikkapa futurismin olemusta, tunnetuimpina varmasti Olavi Paavolaisen kirjoitukset.²⁸⁰ Runsasta kuvataidekirjoittelua ei kuitenkaan nykytaiteen osalta ollut. Suomessa vierailleet italialaiset kulttuurin edustajat huomioitiin lehdissä.

Kielitaidolla on tärkeä merkitys kulttuurisuhteissa, ja oman kielen opettaminen toisessa maassa nähtiin tärkeänä osana myös virallisuhteissa maiden välisissä suhteissa. Suomi–Italia-suhteissa ja -verkostoissa keskeisiä olivat Italiasta Suomeen, Helsingin yliopistoon, lähetetyt italian kielen lehtorit.²⁸¹ Erityisen suuri merkitys oli aktiivisella Luigi Salvinilla, joka toimi lehtorina syksystä 1933 kevääseen 1935.²⁸² Suomen kielen opetuksen asema Italiassa parani, kun Napolin yliopiston Itämaiseen instituuttiin, *Istituto Universitario Orientale*, perustettiin suomalais-ugrilainen osasto vuonna 1936. Tämä tapahtui aikana, jolloin Abessinian pakotteet olivat vielä voimassa, mikä antoi perustamispäätökselle suomalaisten silmissä tavallistakin suurempaa arvoa.²⁸³ Osaston ensimmäinen johtaja syksyyn 1937 asti oli Luigi Salvini.²⁸⁴

Kansainliiton vuonna 1935 Italiaa vastaan julistamien talouspakotteiden johdosta Italian lehdistö- ja propagandaministeriö antoi alaisilleen elimille ohjeet, joita oli sovellettava pakotemaiden kulttuurin tuotteisiin ja esiintyviin taiteilijoihin nähden. Teatterit eivät esimerkiksi saaneet ottaa ohjelmistoonsa pakotemaiden näytelmiä, eikä niiden musiikkia saanut pääsääntöisesti esittää konserteissa ja radiossa. Kiellot

274 Finlands Kulturpropaganda, selvitys 1934. Muu propagandatoiminta 1934. Fb 19 G. UMA. Italian kanssa sovittiin vuonna 1927, että kumpikin maa myöntää toisen maan toimittajille vuosittain 10 ilmaista vapaalippua rautatiematkoihin. R. Legazione d'Italia in Finlandia UM:lle, Helsinki 20.9.1927; UM Kulkulaitosten ja yleisten töiden ministeriölle, Helsinki 28.9.1927; Kulkulaitosten ja yleisten töiden ministeriö UM:lle, Helsinki 25.10.1927; UM R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Helsinki 14.12.1927. Yleistä. Fb 19 I. UMA. Vuosittaisen kymmenen vapaalipun vastavuoroisuus oli vuonna 1937 voimassa Italian lisäksi Latvian, Norjan, Puolan, Ruotsin, Tšekkoslovakian ja Viron kanssa.

275 Ks. UM Suomen Tukholman-lähetystölle, Helsinki 4.8.1934 sekä Ulkomaiset lehtimiehet, Italia. Fb 19 I. UMA; Kanervo 2007, 65–70.

276 Kirjallisuusaiheisia lehtiartikkeleita käsiteltiin esimerkiksi Suomen Rooman-lähetystön sanomalehtikatsauksessa n:o 21 UM:lle, Rooma 18.10.1941. Fb 19 D Italia, 1941. UMA.

277 Esim. Lino Piazza kirjoitti suomalaisesta taiteesta *Corriere Mercantile*ssa 1924, ks. ”Italialaiset lehdet Suomesta.” Iltalehhti 26.8.1924, ja Ines Teresa Fanello ”Sankarillisen Suomen taiteesta” kuukausijulkaisussa *La Cultura Moderna* alkuvuodesta 1942, ks. Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsaus n:o 9 UM:lle, Rooma 25.4.1942. Fb 94 B Italia. UMA. Taiteen ja kulttuurin kuukausijulkaisu *Emporium* julkaisi 1941 15-sivuisen kirjoituksen Suomen taiteesta. Ks. Lo Duca, ”Le arti plastiche in Finlandia.” *Emporium* aprile 1940, volume XCI, N. 544, 157–169. Lehtileikkeet. Eva Cedersströmin arkisto. KKA; (K), ”Tutkielma taiteestamme italialaisessa aikakauslehdessä.” IS 28.5.1940. Jo 1900-luvun alussa kriitikko ja Venetsian biennaalin pääsihteeri Vittorio Pica oli omilla kirjoituksillaan tehnyt pohjoismaista taidetta ja suomalaisista lähinä Gallen-Kallelaa tunnetuksi Italiassa. Bottai 2009, 121.

278 Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1931, 12.4.1932. Fb 5 G Rooma t. UMA. Italiassa sanomalehtien koko oli välillä rajattu tiettyyn sivumäärään, mikä vaikutti artikkeleiden valintaan ja pituuteen. Ks. Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 7.12.1926, 27.8.1928 ja 19.6.1935. Fb 94 B Italia. UMA.

279 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsaukset 1920–1944. Esim. Fb 19 D Italia, 1920–1944. UMA. Lehdistökatsauksissa ei ole useinkaan laatijan nimeä, mutta esimerkiksi 9.8.1926 UM:lle lähetetyn katsauksen oli varmuudella laatinut Karttunen ja sen lähetti va. asiainhoitaja J. Nyysönen. Ks. Suomen Rooman-lähetystön lehdistökatsaus UM:lle, Rooma 9.8.1926. Fb 19 D Italia, 1926. UMA.

- 280 Ks. esim. Olavi Paavolaisen kirjoitus ”Säikähtyneet Muusat” *Aitta*-lehden numerosa 7 vuonna 1928.
- 281 Tutkimusajanjaksolla Helsingin yliopistossa oli neljä italialaista italian kielen lehtoria: Mario Alessandrini, Luigi Salvini, Ernesto Peterinelli ja Roberto Wis. Ks. esim. Tuulio 1969, 233, 235–236, 240–241.
- 282 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökat-saus UM:lle, Rooma 9.8.1934. Fb 94 B Italia. UMA; Saarenheimo 1990, 33. Salvinista ks. esim. Tuulio 1969, 236–240. Salvinin vaikutusta italian opiskelun lisääntymiseen pidettiin suurena.
- 283 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökat-saus UM:lle, Rooma 7.8.1936. Fb 94 B Italia; Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1936, Rooma 15.7.1937. Fb 5 G Rooma t. UMA; ”Suomi Italiassa.” HS 16.9.1937.
- 284 Luigi Salvini J. J. Mikkolalle, Napoli 12.12.1936. Kansio 9. J. J. Mikkolan arkisto. KA; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 13.2.1937 (”Vuoden 1937 mainosvarat”, vastaus UM:n kiertokirjeeseen 13.1.1937 n:o 2 8/2 1937 I C). Kirjeenvaihto 1937 F 116 I C. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA. Salvini oli myös slavisti. Italiassa stipendiaattina ollut maisteri Risto Sihtola opetti suomea instituutissa 1930-luvun lopulla aina sotaan saakka. Ks. Uotila 1987, 222.
- 285 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 29.11.1935 sekä kirjeen liitteenä oleva asiaa koskeva lehtiartikkeli ”Come l’Italia risponde alle sanzioni nel campo della produzione intellettuale.” *Giornale d’Italia* 28.11.1935. Fb 46 F Italia. UMA.
- 286 Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1935, Rooma 18.6.1936. Fb 5 G Rooma t. UMA.
- 287 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 13.2.1937 (”Vuoden 1937 mainosvarat”, vastaus UM:n kiertokirjeeseen 13.1.1937 n:o 2 8/2 1937 I C). Kirjeenvaihto 1937 F 116 I C; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 25.1.1936. Kirjeenvaihto 1937 F 118 VII. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 288 Ks. Muu propagandatoiminta 1939–1941. Fb 19 G; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 11.5.1942, 15.5.1942 ja 19.5.1942. Muu propagandatoiminta 1942. Fb 19 G. UMA.
- 289 CAUR:sta ks. Cuzzi 2005, passim.
- 290 Attilio Tamaro / R. Legazione d’Italia in Finlandia MAE:lle 12.8.1934-XII 586/411 St. 7. Finlandia 1934 I 25, 26 ”Finlandia sottofasc. 2 ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 291 Santoro 2005, 308–315.
- 292 Suomen Rooman-lähetystön lehdistökat-saus n:o 3 UM:lle, Rooma s.a. Fb 19 D Italia, 1935. UMA. Alessandro Pavolinin Suomi-kirjan nimi on *L’Indipendenza finlandese*.

koskivat myös kapellimestareita ja esiintyviä taiteilijoita, jotka olivat pakotemaiden kansalaisia. Kuvataiteeseen nämä ohjeet eivät ulottuneet.²⁸⁵ Rajoitteet vaikuttivat myös Suomeen, ja muun muassa jo sovittu Sibeliuksen musiikin radiokonsertti peruuntui.²⁸⁶ Kulttuurisuhteisiin liittynyt vastavuoroisuus oli Italiassa 1930-luvulla hyvinkin tiukkaa ja säädeltyä. Esimerkiksi Italian radioon saattoi saada suomalaista ohjelmaa vain, jos Suomen yleisradiossa esitettiin vastaavasti italialaista ohjelmaa.²⁸⁷

Arkistolähteiden perusteella näyttää siltä, että erilaisten Suomitilaisuuksien määrä Italiassa oli huomattava myös maailmansodan aikana. Aluksi niitä lisäsi talvisodan johdosta Italiassa Suomea kohtaan tunnettu suuri myötätunto, mutta vilkkaus jatkui senkin jälkeen.²⁸⁸

2.4.4 CAUR Suomessa ja Pietro Tronchi

Fasistisen Italian intresseissä oli löytää sympatiseerajia tai kannattajia aatteelleen myös muista maista sekä emigroituneiden italialaisten että ulkomailaisten keskuudesta. Yksi fasismin levittämisen väylä oli CAUR-järjestö eli *Comitati d’Azione per l’Universalità di Roma*. Komiteat toimivat vuosina 1933–1939 johtajanaan Eugenio Coselschi (1888–1969). Niiden tehtävänä oli paitsi koota yhteen ulkomaiset, Italiassa asuvat fasismin kannattajat, ennen kaikkea valmistaa maaperää ulkomaille. Tällä tavalla luotiin pohjaa fasistiselle kansainväliselle yhteisölle, fasistiselle internationaalille. Järjestöllä oli toimintaa eri maissa, ja niissä sillä oli sekä italialaisia että paikallisia asiamiehiä tai yhteyshenkilöitä. Usein se toimi yhteistyössä jonkin paikallisen fasistishenkisen järjestön tai puolueen kanssa.²⁸⁹

CAUR:n asialla liikuttiin myös Suomessa. Kun Alessandro Pavolini (1903–1945) oli Suomessa kesällä 1934 lehtimiehen ominaisuudessa, hänen tehtävänään oli samalla perustaa Helsinkiin CAUR:n osasto, mutta kesäajan lomat ja sairastapaukset estivät häntä saamasta yhteyttä oikeisiin henkilöihin. Perustaminen tapahtui hieman myöhemmin hänen ohjeidensa mukaisesti Italian-lähetystön avulla.²⁹⁰ Pavolini kävi samalla matkalla samoissa tehtävissä myös Liettuassa, Latviassa ja Virossa.²⁹¹ Hän kirjoitti matkansa perusteella myös kolme Suomea käsittelevää artikkelia milanolaiseen *Corriere della Sera*an vuonna 1934.²⁹² Alessandro Pavolini oli suuren Suomi-ystävän P. E. Pavolinin poika, joka julkaisi vuonna 1928 opinnäytteensä Suomen itsenäistymisestä. Nuorempi Pavolini oli vannoutunut fasisti ja loi merkittävän uran toimien muun muassa kansankulttuuriministerinä vuosina 1939–1943. Hän liittyi myös Suomen taiteen näyttelyyn Roomassa toimiessaan silloin *Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti* -järjestön puheenjohtajana. Hän kuului Mussolinille uskollisiin ja seurasi tätä myös

Salòn tasavallan aikana.²⁹³ Partisaanit teloittivat Pavolinin samana päivänä kuin Mussolinin.

Aluksi Suomen CAUR:n puheenjohtajana toimi entinen Rooman-lähettiläs Herman Gummerus, joka kuitenkin pian erosi tehtävästään, eikä järjestön toiminta ilmeisesti muutenkaan lähtenyt kunnolla käyntiin. Yhtä aikaa hänen kanssaan nimitettiin CAUR:n italialaiseksi asiamieheksi tuolloin Helsingissä italian kielen lehtorina toiminut Luigi Salvini.²⁹⁴

Kesällä 1935 Suomessa oli kahden viikon matkalla järjestön tarkastaja Alberto Luchini, joka oli Coselschin lähettämänä solmimassa suhteita suomalaisiin ”luonteeltaan fasistisiin ja korporativistisiin organisaatioihin ja liikkeisiin” ja ”perustamassa tai uudelleen perustamassa” CAUR:a Suomeen. Hänen ohjelmassaan keskeisellä sijalla oli IKL:n piirissä tapahtunut toiminta, mutta hän tapasi myös suojeluskunnan edustajia, Lotta Svärd -järjestön johtajan Fanni Luukkosen ja esimerkiksi yliopistomiehen ja kansanedustajan Edwin Linkomiehen, toimittaja Elsa von Bornin ja apulaiskaupunginjohtajan ja kansanedustajan Erik von Frenckellin. Italialaisista hän oli yhteydessä erityisesti lähettiläs Attilio Tamarin, Pietro Tronchin sekä Helsingin *fascion* sihteerin, toimittajan ja lähetystön työntekijän Domenico Grecin²⁹⁵ kanssa. Vierailun tuloksena IKL:n kansanedustajasta, Mäntsälän kapinaan osallistuneesta Arne Somersalosta tuli Suomen CAUR:n presidentti.²⁹⁶

Luchini laati vierailunsa pohjalta kuuden kohdan listan toimintaehdotuksista, joista kohtana viisi oli italialais-suomalaisen kulttuurivaihdon tukeminen ja Pietro Tronchin aloitteiden rohkaiseminen. Kulttuurivaihdossa tuli suosia suomenkielisiä ruotsinkielisten sijaan. Luchini painotti, että ruotsinkieliset lehdet olivat Abessinian tilanteessa kirjoittaneet Italiaa vastaan, kun taas suomenkieliset, erityisesti IKL:n lehdet ja konservatiivilehdet, Italian puolesta.²⁹⁷

CAUR:n italialaisena asiamiehenä Suomessa toimi Salvinin jälkeen italialainen laulunopettaja, *maestroksi* yleensä tituleerattu Pietro Tronchi (1898–1937), jonka merkitys suomalais-italialaisten kulttuurisuhteiden kehittämisessä oli merkittävä ja jolla oli oma tärkeä roolinsa myös Suomen ja Italian taidenäyttelyvaihdossa, kuten myöhemmin tässä tutkimuksessa tulee esiin. Parmassa syntynyt Tronchi vietti pääosan lapsuudestaan ja nuoruudestaan Ruotsissa, jossa hänen isänsä Giovanni Tronchi toimi konservatorion johtajana Malmössä vuoteen 1914 asti. Pietro Tronchi osallistui vapaaehtoisena ensimmäiseen maailmansotaan, oli lentoupseerina ja haavoittui useita kertoja. Vuosina 1919–1920 hän oli Gabriele D’Annunzion mukana valtaamassa Fiumea ja liittyi sen jälkeen

293 Italiassa huhuttiin syyskuussa 1943, että Suomen lähetystö olisi auttanut Pavolinia pakenemaan pohjoiseen, mutta Talas kiisti asian salassätkessään ulkoministeriölle. Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 12.9.1943, salasähe. Fb 5 G Rooma a. UMA.

294 Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda /Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, muistioluonnos, s.d. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS; Santoro 2005, 315.

295 Greci työskenteli Italian Helsingin-lähetystössä ilmeisesti sanomalehtiavustajana 1920- ja 1930-luvuilla ja ainakin vielä vuonna 1940. Hän edusti Italian hallituksen puolivirallista uutistoimistoa *Agenzia Stefania* ja puolivirallista sanomalehteä *Il Giornale d’Italia* Suomessa. Hänen työtään Suomen tunnetuksi tekemisessä keuhuttiin. Domenico Greciä koskeva kortti. Fb 6 O Italia c; Domenico Greci Sanomalehti-toimiston päälliköille Eero Järnefeltille / UM, Helsinki 20.2.1928 ja 24.2.1928; R. Legazione d’Italia in Finlandia UM:lle, Helsinki 19.6.1931; Grecille haetut vapaaliput 1928, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938; Ragnar Numelin / UM Onni Talakselle, Helsinki 22.10.1940, H. V. -kirje. Fb 19 I Italia, Greci. UMA; Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda /Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda muistioluonnos, s.d. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS; Kanervo 2007, 65–66.

296 Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda /Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, muistioluonnos, s.d. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

297 Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, muistioluonnos, s.d. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

suomalaisiin lehtiin. Saadakseen Suomi-artikkeleita Italian lehtiin hän perusti Helsinkiin oman uutistoimiston, Baltik-Orienten. Hän auttoi eri tavoin suomalaistaiteilijoita näiden suunnatessa kohti Italiaa. Suomalaisille musiikkitaiteilijoille hän järjesti siellä esiintymistilaisuuksia,³⁰⁰ ja suomalaisista kuvataiteilijoista hän auttoi ainakin kuvanveistäjä Matti Hauptia tämän suunnitellessa opiskelua Italiassa.³⁰¹ Kaiken kaikkiaan Tronchia kuvailtiin erittäin auttavaiseksi ja pidetyksi henkilöksi, joka ”eli työssään ja joka ei arvioinut voimiaan”. Sairastuttuaan hän vietti kesän 1937 Italiassa hoitamassa terveyttään ja järjestämässä suomalaista kulttuuripropagandaa, kuten lehdessä todettiin. Hän palasi kuitenkin takaisin Suomeen syyskuun alussa. Hänellä oli myös tekeillä ooppera ja suomalaisaiheinen fiktiivinen elokuva musiikkeineen; elokuvasta oli jo keskusteltu filmiyhtiön kanssa. Tronchi kuoli kuitenkin kesken työn 7.9.1937.³⁰²

Pietro Tronchi oli Suomen-vuosiensa aikana saanut itselleen laajan ystävä- ja tuttavapiirin. Hänestä julkaistiin nekrologeja, ja hänen siunaustilaisuutensa katolisessa kirkossa Helsingissä selostettiin joissakin lehdissä. Tilaisuudessa oli läsnä vainajan Suomeen saapuneen isän lisäksi Italian lähettiläs ja muuta lähetystön väkeä, Helsingin *fascion* edustaja Domencio Greci ja koko italialainen siirtokunta. Lisäksi paikalla olivat ja myös esiintyivät monet Tronchin lauluoppilaista. Seppelitä laskivat muun muassa Dante Alighierin edustajat, Bertel Hintze Suomen Taideakatemian ja Italiaan viedyn suomalaisen taidenäyttelyn komitean puolesta, runoilija ja Italian-harrastaja Elsa Tervo sekä italian kielen lehtori Ernesto Peternolli. Paikalla olivat myös ”Helsingin fascistit”, jotka suorittivat kunniatervehdyksen arkun ääressä. CAUR:ia edusti eversti Arne Somersalo.³⁰³ CAUR:n asiamiehenä Tronchilla³⁰⁴ oli Italian fasistivaltion näkökulmasta yksityishenkilöä virallisuontoisempi tai julkisempi asema kulttuurisuhteiden lujittamisessa.

2.4.5 Kulttuurisopimushanke vuonna 1935

Kesäkuussa 1935 Suomen Rooman-lähettiläs Pontus Artti lähetti ulkoministeriöön tekemänsä luonnoksen Suomen ja Italian välistä kulttuurisopimusta varten. Suomella ei vielä tuolloin ollut tällaista sopimusta minkään valtion kanssa.³⁰⁵

Ensimmäiset, vaatimattomat kahden valtion väliset kulttuurisuhteita koskevat sopimukset solmittiin 1900-luvun alussa. Laajemmin ne tulivat käyttöön ensimmäisen maailmansodan jälkeen, ja 1930-luvulla ne kasvoivat koko henkistä yhteistyötä koskeviksi.³⁰⁶ Sopimusten yleistymiseen 1930-luvulla taloudellis-poliittisten sopimusten rinnalla vaikutti

300 Passiarkisto, viisumihakemukset. UMA; *Da capo* -verkkolehti; ”Dante Alighieriseuran...” HS 24.12.1933; ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937; ”Pietro Tronchi †.” US 8.9.1937; V. Arti, ”Muistelmia Pietro Tronchista.” US 14.9.1937; Lassila 1937, 5–6.

301 Ks. tämän tutkimuksen luku 5.8.

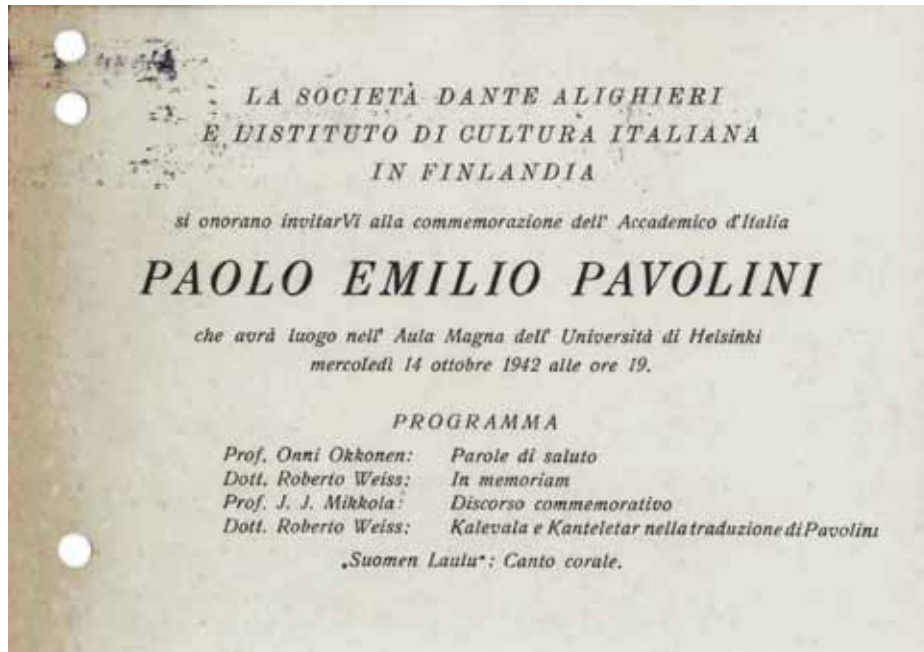
302 ”Pietro Tronchi †.” US 8.9.1937; Lassila 1937, 5–6; ”Pietro Tronchin ruumiinsiunaus.” Ajan Suunta 11.9.1937; ”Pietro Tronchin ruumiinsiunaus.” US 11.9.1937.

303 ”Pietro Tronchin ruumiinsiunaus.” Ajan Suunta 11.9.1937; ”Pietro Tronchin ruumiinsiunaus.” US 11.9.1937.

304 Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda /Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda, muistioloonnos, s.d. Finlandia 1934 I 25, 26 Finlandia sottofasc. 2 ”1934”; Pietro Tronchi lehdistö- ja propagandaministeri Galeazzo Cianoille / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Helsinki 8.8.1935. ”Mostra d’arte italiana in Finlandia.” Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia 3 ”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS; ”Una Mostra d’Arte italiana in Finlandia.” *Il Regime Fascista – Cremona* 14.7.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano, 26.7.1937. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA. Gian Ferrarin saksankielinen kirje on osoitettu S.H. Herrn M^o Pietro Tronchi, Vertrauensmann der C.A.U.R von Helsinki. Italialaislehti käyttää termiä *fiduciario*, joka samoin kuin saksankielinen termi tarkoittaa luottamusmiestä, ehkä uskottua miestä. Pidän käännöstäni asiamies tässä tapauksessa osuvana.

305 Kulttuurisopimus on kahden valtion välillä solmittu sopimus, joka koskee niiden välistä yhteistyötä kulttuurin ja opetuksen alalla. Ne ovat yleensä suhteellisen väljiä asiakirjoja, jotka solmitaan useimmiten pitkäksi tai määräämättömäksi ajaksi. Ks. Mitchell 1986, 81; Siikala 1976, 181–184. Kulttuurisopimuksia voidaan nimittää myös sivistykselliseksi tai henkistä yhteistyötä koskeviksi sopimuksiksi. Varsinaisten sopimusten ohella on muita virallisia yhteistyömuotoja, kuten kulttuurivaihtoa koskevia ohjelmia ja pöytäkirjoja. Kahdenvälisten kulttuurisopimusten lisäksi on olemassa multilateraalisia, monenvälisiä, kulttuuriyhteistyötä koskevia sopimuksia.

306 Siikala 1976, 26, 182.



KUTSU Paolo Emilio Pavolinin muistojuhlaan Helsingin yliopistoon 14.10.1942.

Fb 5 M 1, 1942. UMA.

lisääntynyt kulttuurialan kanssakäyminen, joka pakotti järjestelmällisyyteen, sekä kansainvälisen politiikan kehitys voimakeinoja korostavaan suuntaan. Etenkin pienet valtiot yrittivät etsiä niillä vastusta synkkenevälle yleiskehitykselle.³⁰⁷ Kulttuurisopimukset olivat myös keino sitoa poliittisesti samanmielisiä maita kiinteämmin yhteen, ja ne saattoivat olla ensiaskel matkalla kohti poliittista valtiosopimusta tai liittyä niiden solmimiseen. Kulttuurisopimuksia pidetään osana kulttuurivaihdon institutionalisoitumista.³⁰⁸ Sopimusten tekijät, ainakin juhlapuheissa, kokivat niiden nimenomaan lujittavan, vahvistavan ja kehittävän sopijamaiden välisiä suhteita ja yhteistoiminnan muotoja.³⁰⁹

Lähettiläs Artin laatima luonnos ei ollut ministeriön tilaama, vaan hän oli lähtenyt liikkeelle italialaisten Suomen-ystävien ja erityisesti Luigi Salvinin toiveesta.³¹⁰ Kuten olen aikaisemmin todennut, he ajoivat Italian kulttuuri-instituutin perustamista Suomeen. Artti esitti lähetekirjeessään ulkoministeriölle syyt, miksi hän oli ryhtynyt toimeen. Ensiksikin suunnitelman sivistyksellinen arvo oli suuri. Toiseksi hän ajatteli, että jos suomalainen osapuoli tekisi ehdotuksen, sitä voitaisiin jo alun perin estää tulemasta Suomelle liian raskaaksi. Suomen olisi hankala tinkiä Italiasta tulleen ehdotuksen sisällöstä. Artti kertoi pyrkineensä tekemään ehdotuksesta muodollisesti niin tasapuolisen kuin mahdollista, jotta se olisi Italian hyväksyttävissä, mutta että se samalla ei olisi Suomen

307 Autio 1986, 253.

308 Autio 1986, 254; Paasivirta 1984, 438.

309 Ministeri Uno Hannulan puhe Budapestissa, kulttuurisopimuksen allekirjoitukseen liittyvissä juhlallisuuksissa, lokakuu 1937. Suomen ja Unkarin kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat. Fb 46 E Unkari; Ministeri Uno Hannulan puhe Viron opetusministeri Aleksander Jaaksonille 1.12.1937. Suomen ja Viron kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat. Fb 46 E Viro. UMA.

310 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 6.6.1935. Kulttuurisopimus Suomen ja Italian välillä. Fb 46 E Italia. UMA.

kannalta raskas toteuttaa. Hän totesi realistisesti, että esimerkiksi sopimukseen sisältyvä sitoumus opintomatkarahoista oli ”Suomen puolelta melkein vain platooninen”. Artti ei uskonut, että Italiasta löytyisi paljon opiskelijoita, jotka haluaisivat tulla Suomeen opiskelemaan. Kielenopetukseen liittyvät kohdat toisivat menoja, mutta hyödyttäisivät Suomen nuorisoa.³¹¹

Pontus Artti ei tiennyt, hyväksyisivätkö italialaiset suunnitelman, mutta hänelle oli vakuutettu myönteisyyttä.³¹² Hankkeessa oli noudatettava virallista tietä, eli ulkoministeriön tulisi lähettää ehdotus Italian Helsingin-lähettiläälle, joka toimittaisi sen Italiaan.³¹³ Hankkeen taustalla olleet italialaiset, Salvini etunenässä, olivat varmasti tutustuneet tekstiin, lausuneet siitä kommenttejaan sekä antaneet arvion siitä, että Italia voisi sen sellaisena hyväksyä.

Ulkoministeriö lähetti Artin luonnoksen lausuntoa varten opetusministeriöön huomauttaen, että Italian hallitus ei ollut ainakaan toistaiseksi tehnyt virallista ehdotusta sopimuksen solmimiseksi. Kirjeeseen on opetusministeriössä kirjoitettu käsin, että asia oli annettu Valtion kirjallisuuslautakunnan käsiteltäväksi.³¹⁴ Sen lausunto saatiin heinäkuun lopussa.³¹⁵ Luonnos lähetettiin myös suoraan opetusministeri Oskari Mantereelle.³¹⁶ Kirjallisuuslautakunnan vastauksen jälkeen hanke ei enää edistynyt. Opetusministeriön kirjediaarissa on merkintä: ”Ei aiheuta enää toimenpiteitä. Ad Acta.”³¹⁷ Yhtenä syynä lieenee ollut se, että lokakuussa 1935 Italia hyökkäsi Abessiniaan ja marraskuussa Kansainliitto julisti Italian vastaiset talouspakotteet, joihin Suomi Kansainliiton jäsenenä yhtyi. Tuossa ulkopoliittisessa tilanteessa sopimuksen solmiminen olisi ollut mahdotonta.

Italia oli solminut helmikuussa 1935 kulttuurisopimukset Unkarin ja Itävallan kanssa. Ne noudattivat sisällöltään yleisiä kansainvälisiä malleja.³¹⁸ Saksan kanssa se solmi kulttuurisopimuksen loppuvuodesta 1938, mikä oli ensimmäinen askel maiden virallisessa poliittisessä lähestymisessä. Seuraavana vuonna oli vuorossa sotilaallinen sopimus.³¹⁹ Japani ja Italia solmivat kulttuurisopimuksen keväällä 1939.³²⁰

Suomi solmi ensimmäiset kulttuurisopimuksensa vuonna 1937 Unkarin³²¹ ja Viron³²² kanssa. Kolmas tehtiin Puolan kanssa vuonna 1938.³²³ Aloite tuli Unkarin kohdalla Unkarista, Puolan osalta Puolasta, mutta Viron kohdalla Suomesta. Lisäksi vuosina 1937–1938 käytiin neuvotteluja sopimuksesta Tšekkoslovakian kanssa, mutta sopimuksen solmimisen esti lopulta Tšekkoslovakiassa Saksan painostuksesta puhjennut kriisi. Saksan kielteisellä suhtautumisella oli myös merkitystä prosessin katkeamisessa.³²⁴ Toteutuneiden sopimusten ja toteutumattomien sopi-

- 311 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 6.6.1935. Kulttuurisopimus Suomen ja Italian välillä. Fb 46 E Italia. UMA.
- 312 Artti kirjoitti J. J. Mikkolalle, että ei ollut varmaa, menisikö sopimus läpi Italiassa, mutta Salviniilla tuntui olevan asiasta toiveita. Pontus Artti / Suomen Rooman-lähetystö J. J. Mikkolalle, Rooma 6.6.1935. Kansio 1. J. J. Mikkolan arkisto. KA.
- 313 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 6.6.1935. Kulttuurisopimus Suomen ja Italian välillä. Fb 46 E Italia. UMA.
- 314 UM OPM:lle, Helsinki 20.6.1935. Kulttuurisopimus Suomen ja Italian välillä. Fb 46 E Italia. UMA.
- 315 Asia lähetettiin kirjallisuuslautakunnan käsittelyyn 8.7.1936 (lähete 902) ja se palasi 30.7.1935. KD 134/54 1935. OPMA. KA. Lausuntoa ei löydy lautakunnan arkistosta.
- 316 UM opetusministeri Oskari Mantereelle, Helsinki 20.6.1935. Kulttuurisopimus Suomen ja Italian välillä. Fb 46 E Italia. UMA.
- 317 KD 134/54 1935. OPMA. KA.
- 318 UM OPM:lle, Helsinki 17.4.1935 ja sen liitteenä ollut Suomen Rooman-lähetystön kirje UM:lle, Rooma 9.4.1935 sekä Italian Unkarin ja Itävallan kanssa tekemiä kulttuurisopimuksia koskevat sivut *Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia* -lehdestä 4.4.1935, 1357–1362. KD 85/40 1935. OPMA. KA. Suomen Budapestin-lähetystö lähetti UM:lle Italian-Unkarin sopimuksen saksannoksen jo helmikuussa 1935.
- 319 Crum 2005, 137–138. Hän lainaa artikkelissaan myös Richard A. Etliniä (1991, 572), jonka mukaan taiteilijoista, kirjailijoista ja arkkitehteistä tuli se väline, jonka avulla luotiin siteitä Saksan ja Italian ja niiden kansojen välille. Tutkijat ovat myös korostaneet sitä merkitystä, joka Hitlerin vierailulla renessanssin Firenzen oli kulttuurisopimuksen syntymiselle. Suomen Rooman-lähetystön raportin mukaan sopimusta luonnehdittiin Italiassa ”vallankumoukselliseksi, jolla tulisi olemaan merkityksensä koko nykymaailman sivistykselle”. Raportin kirjoittanut va. asiainhoitajana silloin toiminut Olavi Saikku totesi siihen: ”Sopimuksen näin kauaskantavasta merkityksestä saanee olla eri mieltä.” Käännteentekevä se hänestä joka tapauksessa oli ja tarpeellinen Rooman–Berliinin ystävyyden vahvistamiseksi ja akselipoliitiikan ”kansanomaistuttamiseksi”. Ks. Suomen Rooman-lähetystön raportti n:o 45 UM:lle, Rooma 14.12.1938. Fb 5 C Rooma. UMA.
- 320 Ks. esim. Suomen Tokion-lähetystön raportti nro 13 UM:lle, Tokio 28.3.1939. Suomen ja Japanin välistä kulttuurisopi-

- musta koskevat asiakirjat. 46 E Japani I. UMA.
- 321 Suomen ja Unkarin kulttuurisopimuksesta ja sen solmimisesta ks. Suomen ja Unkarin kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat. Fb 46 E Unkari. UMA; Autio 1986, 253–254.
- 322 Suomen ja Viron kulttuurisopimuksesta ja sen solmimisesta ks. Suomen ja Viron kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat. Fb 46 E Viro. UMA; Autio 1986, 253–254.
- 323 Suomen ja Puolan kulttuurisopimuksesta ja sen solmimisesta ks. Suomen ja Puolan kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat. Fb 46 E Puola. UMA; Autio 1986, 254.
- 324 Yrityksestä solmia kulttuurisopimus Suomen ja Tšekkoslovakian välille ks. Suomen ja Tšekkoslovakian kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat 1937–1938. Fb 46 E Tšekkoslovakia. UMA; Autio 1986, 254.
- 325 Autio 1986, 253; Paasivirta 1984, 438; Siikala 1976, 184.
- 326 Autio 1986, 254–255; Paasivirta 1984, 438; Siikala 1976, 184.
- 327 Autio 1986, 260–261.
- 328 Autio 1986, 256–258.
- 329 Suomen ja Saksan kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat 1941. Fb 46 E Saksa. UMA; Autio 1986, 259.
- 330 Autio 1986, 259.
- 331 Suomen ja Japanin välistä kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat. Fb 46 E Japani; Suomen ja Romanian kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat 1942–1943. Fb 46 E Romania. UMA; Autio 1986, 256, 260.

mushankkeiden käsittelyyn ja tekemiseen osallistuivat Suomessa opetusministeriö, ulkoministeriö ja Suomen lähetystö kyseisessä maassa. Lisäksi kysyttiin yleensä erilaisten asiantuntijatahojen mielipidettä.

Ulkopolitiikan ja maiden välisten valtiollisten suhteiden merkitys kulttuurisopimusten solmimisessa tai solmimatta jättämisessä oli suuri. Ne olivat selkein ja paljain muoto kulttuurin käyttämisestä hyväksi politiikassa, vaikka sopimusten sisältö luonnollisesti oli asiallisesti kulttuurivaihdon näkökulmasta kirjoitettu. Suomen Unkarin ja Viron kanssa solmimat sopimukset on tutkimuksessa nähty selkeästi osana suomalaista heimoyhteistyötä, joka tosin oli alkanut hieman hiipua 1930-luvun jälkipuoliskolle tultaessa. Sopimusten myötä se sai kuitenkin virallisemman muodon.³²⁵ Sopimus Puolan kanssa tulkitaan puolestaan 1920-luvun alkupuolella voimakkaimman kautensa eläneen reunavaltiot politiikan jäänteenä ja tai jopa yrityksenä lämmittää se uudelleen.³²⁶ Opetusministeriön historiaa tutkineen Veli-Matti Aution mukaan Suomen ulkoministeriö ei ollut ylipäänsä kovin innostunut kulttuurisopimusten solmimisesta. Koska kulttuurisopimukset koettiin niin tiiviisti osaksi ulkopoliittikkaa, vaikutti varovaisuus ja Suomen pyrkimys pysyä suurvaltojen välisten ristiriitojen ulkopuolella siihen, ettei sopimuksiin pyritty aktiivisesti. Ne saattoivat epävakaa maailmantilanteessa myös muuttua rasitteeksi.³²⁷ Suomi ei solminut kulttuurisopimuksia myöskään Ruotsin tai muiden Pohjoismaiden eikä Neuvostoliiton kanssa, eikä yrityksiä niiden aikaansaamiseksi tehty Suomen tai vastapuolten taholta.³²⁸

Sodan lähestyessä ja sodan aikana kaikki sopimustunnustelut ja -suunnitelmat tapahtuivat akselivaltojen tai niiden kanssa läheisessä yhteistyössä olevien maiden kanssa. Saksan kanssa kulttuurisopimus tuli varsinaisesti keskustelun alaiseksi vasta vuonna 1941, mutta hanke ei edennyt kovinkaan pitkälle eikä sopimusta solmittu.³²⁹ Jatkosodan syttyminen vähensi Suomen halua sopimuksen solmimiseen, eikä se tuntunut ajankohtaiselta. Sopimuksen tekemättä jättäminen ei vaikuttanut maiden välisiin käytännön kulttuurisuhteisiin, jotka osittain jopa lisääntyivät.³³⁰ Aloitteita kulttuurisopimuksiksi tuli myös Japanista ja Romaniasta.³³¹

Suomen ja Italian kulttuurisopimusluonnoksen tekemiseen johtaneessa prosessissa ja itse sopimusluonnoksessa oli enemmän kyse kahden maan välisistä kulttuurisuhteista ja kulttuuriin liittyvistä asioista kuin ulkopoliitikasta. Tätä mieltä oli myös sopimuksen toteutumisesta toivonut Suomen Rooman-lähettiläs Artti, josta olisi ollut ”suuren suuri vahinko, jos meillä, kuten pelkään, pidettäisiin puhdasta kulttuurisuhteitten rakentamista ja syventämistä Italiaan päin jonkinlaisena kädenojennuksena ja tunnustuksena fascismille poliittisena oppina, ja

tämän vuoksi ajatus hylättäisiin”. Suomalaiset kärsisivät itse siitä, jos latinalaisen kulttuurin italialaiseen muotoon ei olisi läheistä kosketusta. Artti kannatti suoria yhteyksiä Eurooppaan.³³² Suomen ja Italian väliset suhteet olivat tuossa vaiheessa hyvät eikä erityistä tarvetta poliittisläh- töiseen sopimukseen ollut. Hanke kaatui kuitenkin mitä ilmeisimmin juuri ulkopoliittisiin syihin. Suomen Rooman-lähetystö ei kuitenkaan luopunut heti sopimusajuksesta, vaan piti sitä vielä pari vuotta mu- kana vuosikertomustensa avoimena olevien asioiden listalla.³³³ Sopimuk- sen solmimiseksi ei myöhemminkään, ei edes sodan aikana, tehty uutta, ulkopoliittikkaan perustuvaa yritystä, vaikka Suomi ja Italia olivat tuol- loin rintamalinjan samalla puolella ja muut samaan joukkoon kuuluneet maat tekivät keskenään sopimuksia ja jotkut ehdottivat niitä Suomelle- kin. Kaikki tämä osoittaa, että vuonna 1935 oli kysymys aktiivisten pii- rien yksityisyritteliäisyydestä, ei maiden valtiollisista suhteista.

Pontus Artin luonnos alkaa kulttuurisopimuksille tyypillisellä toteamuksella, että sopijamaat pitävät hyödyllisenä elvyttää kaikenpuo- lisia kulttuurisuhteita maiden välillä, laajentaa ja syventää toisen maan tieteen, kirjallisuuden, taiteen ja kielen tuntemusta toisessa maassa sekä edistää vuorovaikutusta. Heti ensimmäinen artikla tuo jännittävän eh- dotuksen, Roomaan tai Firenzeen perustettavan Kalevala-museon, jon- ne koottaisiin ja jossa olisi tutkijoiden käytettävissä lähinnä suomalais- ta kansallisorunoutta, mutta myös suomalaista kirjallisuutta ja taidetta. Suomen hallituksen tulisi edistää käytettävissään olevin keinoin museon kokoelmien kartuttamista.

Suomen tulisi myös niin pian kuin mahdollista perustaa Ka- levala-museon yhteyteen ”suomalainen opintokeskus”, jonka tehtävänä olisi johtaa ja avustaa Italiaan tieteellistä, taiteellista ja kirjallista opis- kelua ja työskentelyä varten tulleita suomalaisia sekä tehdä suomalais- ta kansallista kulttuuria tunnetuksi Italiassa. Se oli selvästi tarkoitettu toimimaan muiden maiden esimerkkien mukaisesti Suomen tiede- ja taideinstituuttina Italiassa. Teksti sisälsi luonnollisesti myös Italian kult- tuuri-instituutin perustamisen Helsinkiin. Opiskelijavaihdon ja kielten opetuksen järjestämiselle oli omat kohtansa.

Osa sopimusluonnoksessa esitellyistä asioista oli esillä myös muissa yhteyksissä. Kalevala-museo ei ollut Artin idea. Aloite oli pro- fessori Pavolinin, ja sitä esitteli kirjeessään opetusministeriölle touko- kuussa 1935 myös *Giovani Amici d'Italia*. Yhdistys puuttui myös Italian kulttuuri-instituutin perustamissuunnitelmiin ja toi esiin muitakin sa- moja asioita kuin Artti kirjeessään ulkoministeriölle.³³⁴ Samat hankkeet ja aloitteet siis liikkuivat niin italialaisissa kuin suomalaisissa piireissä, ja

332 Pontus Artti J. J. Mikkolalle, Rooma 6.6.1935. Kansio 1. J. J. Mikkolan arkis- to. KA.

333 Suomen Rooman-lähetystön vuosiker- tomus v. 1937. Fb 5 G Rooma t. UMA.

334 Nuoret Italian ystävät – *Giovani Amici d'Italia* OPM:lle, Helsinki 4.5.1935. AD 598/150 1935. OPMA. KA. Kirjeessä esi- tettiin muun muassa suomen kielen op- pituolin perustamista Firenzeen yliopis- toon, kun taas Artin luonnoksen mu- kaan paikka päätettäisiin myöhemmin. Ks. myös esim. *Giovani Amici d'Italia* OPM:lle, Helsinki 5.6.1936. AD 910/211 1936. OPMA. KA.

- 335 Ks. esim. Nuoret Italian ystävät – Gio-vani Amici d'Italia OPM:lle, Helsinki 4.5.1935. AD 598/150 1935. OPM:lle. KA.
- 336 Pontus Artin laatima luonnos Suomen ja Italian väliseksi kulttuurisopimukseksi. Liite Pontus Artin / Suomen Rooman-lähetystö kirjeeseen UM:lle, Rooma 6.6.1935. Suomen ja Italian kulttuuri-sopimusta koskevat asiakirjat. 46 E Ita-lia. UMA.
- 337 Italian Unkarin ja Itävallan kanssa teke-miä kulttuurisopimuksia koskevat sivut *Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia* -lehdestä 4.4.1935, 1357–1362. UM OPM:lle, Helsinki 17.4.1935 sekä liitteet Suomen Rooman-lähetystön kirje UM:lle, Roo-ma 9.4.1935 ja *Gazzetta ufficiale del Reg-no d'Italia* -lehden sivut. KD 85/40 1935. OPM:lle. KA.
- 338 Sopimus Suomen Tasavallan ja Unka-rin kuningaskunnan välillä henkisestä yhteistyöstä molempien maiden välil-lä. SopS 22/1938, artikla 9. Suomen ja Unkarin kulttuurisopimusta koskevat asiakirjat. Fb 46 E Unkari; Suomen Ta-savallan ja Viron Tasavallan välinen hen-kistä yhteistyötä koskeva sopimus. SopS 15/1938, artikla 11; Henkistä yhteistyötä Puolan ja Suomen välillä koskeva pöytä-kirja. SopS 47/1938, artikla 8. Suomen ja Viron kulttuurisopimusta koskevat asia-kirjat. Fb 46 E Viro. UMA.
- 339 Painettu sopimusteksti, toukokuu 1938. Suomen ja Tšekkoslovakian kulttuuri-sopimusta koskevat asiakirjat 1937–1938. 46 E Tšekkoslovakia. UMA. Näyttelyistä erityisesti artikla 11.
- 340 ”Taidenäyttelyitä peruutettu, ulkomail-le lähetettäviä näyttelyitä siirretty.” US 19.9.1939; ”Just i ond tid behövs god konst särskilt väl.” Hbl 24.9.1939; Hintze 1940, 9.

amat henkilöt ajoivat niitä. Luigi Salvinin rooli oli keskeinen.³³⁵ Kysees-sä oli hyvin aktiivinen, viranomaistahojen ulkopuolinen vaihe Suomen ja Italian kulttuurisuhteissa.

Luonnoksessa on mukana myös taidenäyttelyvaihto. Seitse-mannen artiklan mukaan ”[k]umpikin hallitus edistää kaikin tavoin vuorovaikutusta taiteen, tieteen ja kirjallisuuden alalla, kuten toisesta maasta kotoisin olevien taiteilijain esiintymistä, taidenäyttelyjen järjes-tämistä, esitelmätoimintaa, sanomalehtien ja kirjallisuuden levittämistä, samoin yhteistoimintaa radio-alalla ja elokuvafilmiin vaihtoa”. Maiden tuli näiden kohdalla sopia vastavuoroisesti alennuksista ja helpotuksista rautateiden lippuhintoihin ja rahtikustannuksiin, tullitariffeihin ja pos-timaksuihin.³³⁶ Tässä vaiheessa Italiasta oli tuotu Suomeen yksi virallinen näyttely, mutta Suomesta ei ollut viety Italiaan vielä yhtään. Sopimuksen solmiminen olisi saattanut vauhdittaa vaihtoa.

Italian Unkarin ja Itävallan kanssa helmikuussa 1935 sopimiin kulttuurisopimuksiin sisältyi taidenäyttelyvaihto,³³⁷ samoin Suomen Unkarin, Viron ja Puolan kanssa tekemiin sopimuksiin.³³⁸ Näyttelyt olivat mukana myös Tšekkoslovakian kanssa jo pitkälle valmistellussa pöytäkirjassa.³³⁹ Sopimusten käytännön merkitystä on vaikea arvioi-da, koska maailmansodan puhkeaminen katkaisi jo suhteellisen pian hankkeet niissä sovittujen asioiden toteuttamiseksi. Opetusministeriön ja Suomen taideakatemian vuoden 1939 alussa tekemä näyttelyohjelma Suomen taiteen viemiseksi ulkomaille vuosina 1939–1940³⁴⁰ osoittaa, että sopimuksilla oli merkitystä näyttelyvaihdon kannalta, sillä kaikki kolme sopimusmaata olivat kahden suunnitellun suomalaisen näyttelyn kohde-maiden joukossa.

TAIDENÄYTTELYT JA TAIDENÄYTTELYVAIHTO ITALIASSA JA SUOMESSA

3.1 KANSAINVÄLISTEN NÄYTTELYIDEN JA TAIDENÄYTTELYVAIHDON SYNTY JA TAUSTA

Ensimmäisiä ja tunnetuimpia kansainvälisiä näyttelyitä Euroopassa olivat maailmannäyttelyt, joista ensimmäinen

järjestettiin Lontoossa, Crystal Palacessa vuonna 1851.¹ Maailmannäyttelyitä edelsivät eri maiden omat kansalliset teollisuusu näyttelyt, joita järjestettiin 1700-luvun puolivälistä lähtien. Keskeisinä tekijöinä maailmannäyttelyissä olivat teollisuus ja kauppa, mutta näyttelyillä oli myös muunlaisia tavoitteita, muun muassa kansakuntien välinen yhteistyö ja rinnakkaiselo sekä yleisön opettaminen.²

Tony Bennett pitää suurena maailmannäyttelyiden ja erityisesti vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttelyn merkitystä museoiden, taidegallerioiden ja näyttelyiden kehitykselle.³ Hän vertaa artikkelissaan ”The Exhibitionary Complex” (1993) näyttelyiden ja museoiden kehittymistä 1700-luvun lopulta ja 1800-luvun aikana Michel Foucault’n näkemyksiin rangaistusten ja vankiloiden muuttumisesta samaan aikaan. Foucault’n mukaan aikaisemmin julkiset rangaistukset siirrettiin suljettuun tilaan ja vankiloista tuli ”vankilasaaristoja”.⁴ Näyttelyinstituution kohdalla tapahtui Bennettin mukaan päinvastainen kehitys: aikaisemmin suljetuissa tiloissa ja rajoitetulle yleisölle esitellyt esineet ja artefaktit, näyttelyllinen kompleksiksi, siirrettiin vähitellen yhä avoimemmalle areenalle ja yhä laajemman yleisön nähtäville. Samalla esitellyt objektit alkoivat välittää vallan viestejä yhteiskunnassa; niistä tuli vallan esittämisen välineitä. Näyttelyllinen kompleksiksi antoi kontekstin vallan ja tiedon pysyvälle esittelylle.⁵ Museota vallan välineenä on tarkastellut myös Benedict Anderson, joka teoksessaan *Kuvitellut yhteisöt* nimittää museota, väestönlaskentaa ja karttoja ”vallan instituutioiksi”.⁶

- ¹ MacKeith & Smeds 1993, 9. Tutkimussessani käsiteltävänä ajanjaksona maailmannäyttelyitä järjestettiin viisi: Barcelona 1929, Antwerpen 1930, Bryssel 1935, Pariisi 1937 ja New York 1939–1940.
- ² Greenhalgh 1988, 3–14, 17–24, 27; Smeds 1996, 13. Ensimmäiset kansalliset teollisuusu näyttelyt järjestettiin Englannissa 1700-luvun puolivälissä ja niitä hieman suuremmat Ranskassa aivan 1700-luvun lopussa. Näyttelytoiminnan vilkastuttua perustettiin vuonna 1928 Pariisiin kansainvälistä näyttelytoimintaa organisoimaan ja valvomaan edelleen toimiva *Bureau International des Expositions*, jonka toiminta ei ulotu taidenäyttelyihin. Ks. *Regolazione delle Esposizioni e Mostre Internazionali*, Parigi Bureau International des Expositions. Disciplina di esposizioni e mostre d’arte, nonché di convegni e concorsi letterari e musicali. Fasc. 3/ 3–9, n. 706. Busta 1914. PCM anni 1934–36. PCM. ACS; *Bureau International des Expositions* -www-sivut; Greenhalgh 1988, 15–16.
- ³ Bennett 1993, 124.
- ⁴ Foucault 2005 (1975), ks. mm. 14–16, 121–124, 173, 175–182, 351, 381, 409.
- ⁵ Bennett 1993, 123–124, 126, 129. Bennettin mukaan rangaistusten ja vankiloiden tavoin näyttelyllinen kompleksiksi oli myös vastaus järjestyksen ongelmaan, mutta se työsti ratkaisua eri suuntaan muuttamalla siihen liittyvät instituutiot näkyväksi tavalliselle kansalle (massalle), joka muuttui näihin aikoihin kansakunnaksi.
- ⁶ Anderson 2007 (1983), 229–230; erityisesti museoista ks. 247–256.

Bennett korostaa, että museoilla, gallerioilla ja näyttelyillä oli keskeinen rooli modernin valtion ja sitä koskevien käsitysten synnys-
sä. Aikaisemmin yksityisomistuksessa olleet kokoelmat siirtyivät entis-
tä useammin julkiseen omistukseen, ja niitä hallinnoi valtio laajemman
yleisen yleisön hyödyksi. Museosta tuli yksi modernin valtion ja ni-
menomaan kansallisvaltion perustavanlaatuisista instituutioista⁷ ja yksi
kansallisvaltioiden symbolisen ilmentymisen selkeimpiä esimerkkejä
1800-luvulla. Benedict Andersonista museot ovat nationalismin muo-
dostuksen tuotantotapa, kuten Jussi Pakkasvirta asian ilmaisee. Niiden
avulla kansallinen pystytettiin dokumentoimaan ja osoittamaan sekä teke-
mään kansallista siitä, mikä ei ennen ollut kansallista. Museot antoivat
myös kansallisille myynteille fyysisen asun.⁸

Museoiden ohella näyttelyitä on usein käytetty ideologisiin ja
erityisesti nationalistisiin ja representaatiopoliittisiin tarkoituksiin; itse
asiassa jokainen julkinen näytteille asettaminen on poliittisten aspektien
läpikäymä.⁹ Nationalismi onkin yksi niistä monista näkökulmista,
joiden kautta maailmannäyttelyitä ja muita kansainvälisiä näyttelyitä voi-
daan tutkia. Historiallisissa tai kulttuurihistoriallisissa museoissa ja mu-
seonäyttelyissä on Kerstin Smedsin mukaan kyse modernin valtion omaa
ja menneisyyttä koskevan ideaalin tarkentamisesta. Museoiden kautta
kansakunta varmistaa itselleen muistoihin kohdistuvan monopolin, kun
taas maailmannäyttelyllä se varmistaa itselleen taloudellisen ja kulttuurisen
position omassa ajassa. Siinä missä museot tarjoavat auktorisoituja muis-
toja, maailmannäyttelyt ovat auktorisoidun tulevaisuuden monumentteja.
Ne ovat tarjonneet materiaalia ja keinoja identiteetin rakentamiseen paitsi
modernille yksilölle myös kokonaisille kansakunnille, ja niistä tuli se julki-
nen foorumi, jossa sekä isäntämaa että osallistuvat kansakunnat lujittivat
yhtenäisyyttään kansallisten ideaalien ja päämäärien ympärillä.¹⁰

Smeds erottaa suurten näyttelyiden kansallisessa profiloi-
tumisessa kaksi tekijää: toisaalta poliittisen nationalismin ja toisaalta
kulttuurisen (orgaanisen) nationalismin. Ensin mainittu sai ilmaisunsa
Ranskan ja Englannin kaltaisten suurten kansallisvaltioiden pyrkimyks-
sissä käyttää näyttelyitä oman valtansa esittämiseen. Etnis-nationalis-
tinen profiloituminen oli sen sijaan merkityksellistä niin suurille kuin
pienille kansakunnille, ja eri maiden omat suurten näyttelypalatsien ul-
kopuolelle rakentamat paviljongit olivat yksi käytännön osoitus niistä.
Paviljonkeihin panostivat maailmannäyttelyissä erityisesti pienet kansa-
kunnat, jotka pyrkivät osoittamaan olevansa riittävän erityisiä kansalli-

7 Bennett 1993, 129, 137, 140–141. Bennett
lainaa osittain Germain Bazinin teokses-
saan *The Museum Age* (1967) esittämiä
ajatuksia.

8 Anderson 2007 (1983), 247–256; Pakkas-
virta 2005, 83–84. Anderson käsittelee
museoita nimenomaan siirtomaanäkö-
kulmasta, mutta perusajatus on luon-
nollisesti sovellettavissa muuallekin.

9 Hirvi-Ijäs 2007, 32–33.

10 Smeds 1996, 27–28, 38.

sessä mielessä. Autonomian ajan Suomelle oman paviljongin saamisella Venäjän osaston ulkopuolelle oli olennainen merkitys kansallisen itsetunnon vahvistamisessa.¹¹

Myös Peter Greenhalgh pitää nationalismia olennaisena tekijänä maailmannäyttelyissä. Ranska käytti hänen mukaansa ensimmäisenä hyväkseen niiden tarjoaman potentiaalin juuri nationalististen aatteiden ilmentäjänä, mutta muut kansakunnat seurasivat perässä. Vuoden 1937 Pariisin maailmannäyttelyssä huipentui pikku hiljaa aina vuodesta 1851 alkaen kasvanut nationalismi, ja sitä leimasivat lisäksi voimakkaat poliittiset vastakkaisuudet.¹² Myös Italia esittäytyi siellä voimakkaan kansallisuuden ja fasistisessa hengessä.

Nationalismi-teemaa voidaan näyttely-kontekstissa tarkastella myös käyttäen käsitettä *foreignness*, ulkomaalaisuus tai vierasmaalaisuus, joka on kuviteltu ominaisuus, jotakin, jonka ajatellaan liittyvän sellaiseen, joka on ulkomailla tai ulkomailta. Tämä toiseuden alakategoria liittyy olennaisesti kansalliseen identiteettiin, ja siihen voi yhdistää myös monissa maissa esille tulleen taiteen kansainvälisten avantgardeliikkeiden oletetun ulkomaalaisuuden. Kansallisiin näyttelyihin liittyi toisaalta aina myös kansainvälinen ulottuvuus. Niissä – ja mielestäni samoin kansainvälisten näyttelyiden maaosastoissa – haluttiin tehdä näkyväksi kyseisen maan ja kansakunnan saavutukset, kyvyt ja potentiaali. Maailmannäyttelyiden myötä levinneellä näyttelyinstituutiolla oli laaja vaikutus. Ne olivat kansainvälisiä toiminnan malleja, joita sovellettiin pienemmässä mittakaavassa erilaisissa kansallisissa, alueellisissa ja paikallisissa tapahtumissa. Ne antoivat keinon konstruoida ja representoida, esittää ja visualisoida kansakunta. Monen pienen tai syrjäisemmän kansakunnan kohdalla tärkeää oli myös se, että kansainvälisellä näyttelykonseptilla etsittiin samanlaisuutta suhteessa muihin eurooppalaisiin kansakuntiin. Itse näyttelyn järjestäminen tai osallistuminen kansainväliseen näyttelyyn koettiin tekijänä, jonka myötä haettiin hyväksyntää kansakuntien yhteisön tasaveroisena jäsenenä.¹³

Näyttelyitä voidaan pitää myös aikakauden, kansakunnan hengen tai ryhmän representaatioina eli niiden visualisoituina ja ruumiillistettuina kuvailuina.¹⁴ Niillä voi olla poliittinen funktio, ja kun se yhdistetään kulttuurisen representaation vakiintuneisiin institutionaalisiin rakenteisiin, näyttelyillä voi olla välineenä suuri autoritäärinen luonne, joka ilmentää esimerkiksi sen järjestävää instituutiota.¹⁵

Peter Greenhalghin mukaan maailmannäyttelyillä on ollut erittäin suuri vaikutus kuvataidemaailman institutionaaliseen puoleen. Bennett ja Smeds ovat samoilla linjoilla hänen kanssaan. Maailmannäyt-

11 Smeds 1996, 45, 346, 348–350.

12 Greenhalgh 1988, 112–120, 130–135, 138. Greenhalgh korostaa myös imperialismin ja kolonialismin osuutta maailmannäyttelyissä. Ks. Greenhalgh 1988, ks. erityisesti 52, 63 ja 79, muuten koko luku ”Imperial Display” (52–79).

13 Folke Henningsen, Koivunen ja Syrjämaa 2009, 7–9; Syrjämaa 2007, 236; Syrjämaa 2009, 31–33.

14 Hirvi-Ijäs 2007, 25.

15 Hirvi-Ijäs 2007, 54–55. Hirvi-Ijäs käsittelee tässä Bruce W. Fergusonin (*Thinking about Exhibitions*, 1996) esittämää ajatusta.

telyiden ansiosta rakennettiin museoita ja gallerioita, ja tilapäisistä, nykyisin vaihtuviksi näyttelyiksi kutsutuista taidenäyttelyistä tuli yleisiä ja taidehallinto kasvoi järjestäjämaissa suuriksi organisaatioiksi. Sen sijaan maailmannäyttelyiden taidesastojen vaikutus taiteen tyylillisiin ja teoreettisiin suuntiin oli pientä, ja niissä oli harvoin esillä oman ajan merkittävintä taidetta.¹⁶

1800-luvun alussa alettiin eri Euroopan maissa juhlia omien suurten mestareiden syntymän ja kuoleman vuosisataisjuhlia, joihin ei aluksi kuulunut näyttelyitä. Näihin tapahtumiin liittyivät Francis Haskellin mukaan aina nationalistinen elementti ja vahvat patrioottiset tunteet.¹⁷ 1800-luvun puolivälissä alkoi tulla tavaksi muistaa oman ajan merkittävien taiteilijoiden kuolemaa retrospektiivisellä näyttelyllä. Vähitellen tämä tapa ja vuosisataisjuhlat yhdistyivät, ja menneiden mestareiden muistoksi ja kunniaksi alettiin järjestää suuria näyttelyitä. Haskell näkee taidenäyttelyvaihdon synnyllä selvän yhteyden näihin suuriin vanhoihin mestareihin keskittyneisiin näyttelyihin. Ensimmäisen kerran suuren mestarin muisto yhdistettiin taidenäyttelyyn Firenzessä vuonna 1875 Michelangelon syntymän 400-vuotisjuhlan kunniaksi järjestetyssä kolmessa näyttelyssä. Esillä oli hyvin vähän Michelangelon alkuperäisiä töitä, ja suurin osa veistoksista esiteltiin kipsivalosten avulla. Näyttelyt saivat suurta huomiota eri puolilla Eurooppaa. Haskellin mukaan siitä lähtien nationalismipohdinnat olivat inspiraationlähteenä vanhojen mestareiden näyttelyiden järjestämiselle eri maissa. Hän kirjoittaakin, ettei ”[k]enellekään Euroopan historian tutkijalle pitäisi tulla yllätyksenä, että nationalismista tuli yhä ilmeisempi eurooppalaisissa taidenäyttelyissä 1800-luvun loppua kohti mennessä”. Seuraavana oli vuorossa Belgia ja Antwerpenissä 1877 järjestetty Rubensin näyttely; oli kulunut 300 vuotta hänen syntymästään. Haskell korostaa, että tuolloin ei vielä ajateltu teosten lainaamista museoista ja julkisista kokoelmista, ja Rubensiakin esiteltiin paljolti kaiverrusten avulla.¹⁸

Vasta 1898 järjestettiin ensimmäinen suuri näyttely, johon lainattiin merkittävä määrä teoksia julkisista kokoelmista, kuninkaallisilta, vanhoilta yksityisiltä omistajilta ja uusilta keräilijöiltä. Kyseessä oli Amsterdamissa järjestetty Rembrandt-näyttely, jota ei järjestetty taiteilijaan liittyvän juhlan vuoksi, vaan kuningatar Wilhelminan kruunajaisten kunniaksi, mikä osaltaan rohkaisi muiden maiden kuninkaallisia lainaamaan omia teoksiaan. Lainajaksi saatiin ensimmäisen kerran myös julkinen museo, Berliinin museo. Haskellin mukaan juuri silloin syntyi suuri, moderni menestysnäyttely. Näyttelyn menestys innosti muita maita kunnianhimoisiin näyttelyprojekteihin oman maan kunniakkaan

16 Greenhalgh 1988, 12, 13–14, 198, 201, 206, 209, 217–218. Greenhalgh toteaa, että se, mitä laskettiin kuvataiteeksi, on myös paljastavaa: siirtomaiden oma taide ei päässyt kuvataiteen osastoihin. Etnografisilla osastoilla oli suuri vaikutus ajan kuvataiteeseen.

17 Francis Haskell käsittelee taidenäyttelyitä ja ulkomaille vietävien näyttelyiden syntyä kirjassaan *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition* (2000). Käytän tässä erityisesti Haskellin kirjansa luvuissa ”Patriotism and the Art Exhibition” ja ”Botticelli in the Service of Fascism” esittämiä ajatuksia.

18 Haskell 2000, 98–102. Tässä yhteydessä voi mainita, että Haskell muuten erinomaisessa taidenäyttelyiden historiaa ja ulkomaille vietyjä suurnäyttelyitä koskevassa tutkimuksessaan käyttää huolellomasti käsitteitä ”patrioottinen” ja ”nationalistinen” määrittelemättä niiden eroja tai myöskään määrittelemättä niitä *in expressis verbis* synonyymeiksi. Tulkitsen hänen kuitenkin tarkoittavan niillä samaa asiaa.

menneisyyden esittelemiseksi. Vaikka joitakin hieman uudemman taiteen suurnäyttelyitä järjestettiin, yleinen mielipide kallistui nimenomaan vanhemman taiteen puolelle. Sen näyttelyihin liittyi myös se etu, että ne osoittivat oman maan kulttuurin pitkän iän.¹⁹

Monessa maassa oli kuitenkin vaikea löytää yhtä riittävän suurta mestaria, jotta näyttelyn olisi voinut omistaa vain hänelle. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa tulikin suosituksi järjestää taiteilijoiden ryhmille tai koulukunnille omistettuja näyttelyitä. Haskellin mukaan niiden avulla pystyttiin propagoimaan paremmin niitä kilpailevia nationalistimeja, jotka muodostivat ideologisen päätaistelukentän ensimmäistä maailmansotaa edeltävinä vuosina. Esimerkkinä näistä ryhmänäyttelyistä voi mainita Belgian Bruggessa vuonna 1902 pidetyn flaamilaisten vanhojen mestareiden näyttelyn, jolla haluttiin nimenomaan osoittaa, että maassa oli ollut oma merkittävä, autonominen taiteilijoiden koulukunta. Flanderin menneen rikkauden ja voiman osoittaminen tällä tavoin katsottiin patrioottiseksi teoksi. Pariisissa vuonna 1904 pidetyllä laajalla näyttelyllä Ranska halusi puolestaan osoittaa maailmalle, että sillä oli suuri kansallinen varhaisten maalareiden koulukunta. Tällöin ulkomailta saatavat teoslainat olivat muuttumassa jo itsestäänselvydeksi, vaikka useimmat museot olivatkin vielä haluttomia lainaamaan teoksiaan. Näyttelyillä haluttiin myös kilpailla muiden maiden kanssa, ja esimerkiksi Pariisin vuoden 1904 näyttelyn luettelossa tuomittiin ”Italian renessanssin legenda”.²⁰

1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kansallisen arvovallan ja voiman korostamiseksi järjestetyt näyttelyt olivat jo vakiintunut ilmiö, mutta oli harvinaista, että niitä olisi järjestetty oman maan ulkopuolella. Näyttelyiden vieminen ulkomaille yleistyi vasta ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Ne nähtiin eräänlaisina uudempina vastineina suurten valtioiden ylellisille lähetystöille, jotka olivat häikäisseet Euroopan pääkaupunkeja aikaisempina vuosisatoina. Haskellin mielestä sekä vanhojen mestareiden että nykyaiteen näyttelyihin oli todennäköisesti vaikuttanut teollisuusnäyttelyiden esimerkki,²¹ mikä liittyy ne omalta osaltaan erityisesti maailmannäyttelyistä lähteneisiin ja niiden inspiroimiin muihin kansainvälisiin näyttelyihin ja yleensä maiden väliseen kanssakäymiseen näyttelyiden muodossa. Monet maailmannäyttelyitä koskevat seikat ovat sovellettavissa kansainvälisiin taidenäyttelyihin: niissä esiteltiin oman kansakunnan suuruutta ja/tai sen erityisyyttä ja oman kulttuurin korkeatasoisuutta, mutta haluttiin myös olla osa kansakuntien kokonaisuutta.

Bennett – vallan esittämisen kautta – sekä Smeds, Greenhalgh ja Taina Syrjämaa tuovat esiin nationalismin roolin maailmannäyttelyi-

19 Haskell 2000, 102–104.

20 Haskell 2000, 104–106.

21 Haskell 2000, 107, 126.

den, näyttelyiden ja museoiden taustalla. Sama ajatus on voimakkaasti esillä myös Francis Haskellilla. Jos heidän esittämiinsä näkemyksiin yhdistetään Pertti Alasuutarin kansakuntapuhe-käsite, voidaan todeta, että maailmannäyttelyillä rakennettiin tietoisesti kansakunnan konstruktia tai kansakuntaa ja niitä arvioitaessa viitattiin patriotismiin tai nationalismiin, jolloin kyse on reflektiivisestä kansakuntapuheesta. Tarkastelen myöhemmin Suomen ja Italian taidenäyttelyvaihdon yhteydessä, löytyykö näyttelykontekstissa sen lisäksi rutiininomaista kansakuntapuhetta, jolloin kansakunta ja kansallinen kulttuuri ovat nimenomaan jäsentäviä tekijöitä.

Emily Braun korostaa, että näyttelyiden käyttäminen propagandatarkoituksiin tai taidehistoriallisen menneisyyden selkeän nationalistinen tulkinta tai valtion rahoittamat spektakkelit ja ”politiikan estetisointi” eivät kuuluneet vain Italian kaltaisille totalitaarisille maille. Myöhemmin esiin tulevat Italian taiteen näyttelyt Lontoossa ja Pariisissa vuosina 1930 ja 1935 olivat vain kaksi näyttelyä kansainvälisten esittelyiden sarjassa, johon kuuluivat flaamilaisen, hollantilaisen, ruotsalaisen, sveitsiläisen ja kanadalaisen taiteen näyttelyt, joita järjestettiin Lontoossa ja Pariisissa sotien välissä. Kaikki käytetyt strategiat, omaa maata tunnetuksi tekevä virallinen tuki ja korkeakulttuurin avaaminen massakulttuurukselle olivat luonteenomaisia länsimaiden modernille kulttuuripolitiikalle yleensäkin. Braunin mukaan kulttuuriperinnön nationalistinen ja populistinen lukeminen oli standardi 1800-luvun alkupuolelta lähtien. Modernin valtion synnyn myötä liitettiin tyylin kehittyminen historialliseen edistykseen ja taiteellisesta kehityksestä tuli kansan kasvun ja kohtalon osoitin.²² Sama ajattelu löytyy myös itsenäistymisen jälkeisestä Suomesta: taide oli mittari, joka osoitti kansakunnan kehityksen ja itsenäisyyden tason. 1920- ja 1930-lukujen Euroopassa ja Yhdysvalloissa näyttelyillä oli keskeinen kulttuurinen ja ideologinen funktio, sillä ne välittivät kansallisen yhtenäisyyden ja voiman viestejä sosiaalisen, taloudellisen ja poliittisen kriisin aikana.²³

Myöskään taidekirjoittelussa näkyvä ilmeinen nationalismi ei kuulunut pelkästään fasisteille tai kansallissosialisteille. Braun toteaa, että ison osan 1930-luvun ranskalaisesta valtavirtataidekirjoittelusta läpäisi kulttuurisen ”saastumisen” rodullinen diskurssi.²⁴ Ajatus oman maan taiteen puhtaana pitämisestä löytyy myös suomalaisesta taidekirjoittelusta, vaikkakin siihen yhdistyy enemmän kansakunta-käsite kuin rotu-käsite, mikä sekin oli muuten esillä 1930-luvun Suomessa.

Mieke Bal näkee museot ja näyttelyt luettavina diskursseina. Objektien näytteille asettaminen, esittämisen ele, voidaan käsittää dis-

22 Braun 2005, 176; Salvagnini 2000, 15–16, 75.

23 Stone 1998, 17.

24 Braun 2005, 176.

kursiivisena tekona, erityisenä puhetekona. Näyttelyssä jotakin tehdään aina julkiseksi, ja se tuo julkisesti esiin myös näytteille asettavan subjektin näkemykset. Balin mukaan näyttely onkin aina argumentti, joka on osoitettu katsojalle ja kävijälle. Näyttelyä ympäröivä diskurssi tai tarkemmin diskurssi, joka on näyttely, on konstatiivinen: informatiivinen ja affirmatiivinen. Diskurssilla on totuusarvo eli väite, jonka se ilmaisee ja joka on joko tosi tai epätosi. Näyttelyissä ”ensimmäinen henkilö”, näytteille asettaja, kertoo ”toiselle henkilölle”, kävijälle, ”kolmannelta persoonasta”, esille asetetusta objektista, joka ei osallistu keskusteluun. Mutta objekti on kuitenkin läsnä. Se edustaa siitä annettua julkilausumaa.²⁵

Maria Hirvi-Ijäksen mukaan näyttely voidaan nähdä sekä tilana että eleenä, joista jälkimmäinen osittain liittyy sen Mieke Balin ajatteluuun. Näyttely eleenä on merkitystä antava. Eleestä tulee lausuma, todiste, kuten performatiivisesta puheaktista. Näyttely on sosiaalinen tapahtuma ja kommunikatiivinen konstruktio sekä diskursiivinen käytäntö, joka liittyy instituutioihin, taloudellisiin prosesseihin ja yhteiskunnallisiin suhteisiin. Se on aina myös kommunikaatiota.²⁶ Erona Baliin Hirvi-Ijäs korostaa näyttelyä konstatiivisen aktin sijasta performatiivisena aktina, jossa sanominen yhtyy suorittamiseen ilman Balin totuusarvoja.²⁷ Näytteille asettaminen on tapa vaikuttaa yleisöön.²⁸ Taidetta voidaan käyttää menetelmänä kommunikoida jotakin, joka ei itsestään selvästi ole osa taidetta. Siihen voidaan laskea taiteen välineellistäminen ajamaan jotakin muuta asiaa.²⁹ Taidenäyttelyiden saama huomio, merkitys ja arvo ovat useimmiten suhteessa siihen, kuka ne järjestää, missä näyttely on esillä ja minkälaista kieltä käytetään näyttelyn ympärillä.³⁰ Näytteilleasettajina voivat Balin mukaan olla vain ne, joilla on siihen kulttuurista auktoriteettia.³¹

Mieke Balin ja Maria Hirvi-Ijäksen pohdinnat antavat välineet tarkastella ulkomaille vietyjä taidenäyttelyitä myös diskursiivisina tekoina ja julkilausumina. Balin mukaisesti niissä näytteilleasettaja, ensimmäinen persoona, joka voidaan kulttuurisuhteiden kontekstissa nähdä myös valtiona, haluaa näyttelyn kokoamisella ja oman taiteensa näytteille asettamisella argumentoida esimerkiksi, että se haluaa luoda hyvät suhteet vastaanottajamaahan tai että se haluaa tuoda esille oman maan kulttuurin korkean tason ja omaleimaisuuden. Näyttelyä, samoin kuin nationalismia, voidaan siis tarkastella diskurssina.

Tämän luvun antamaa taustaa vasten tarkastelen seuraavaksi ensin Italian taidenäyttelyvaihtoa ja ulkomaille viemiä taidenäyttelyitä muutaman esimerkin avulla ja sitten Suomen taidenäyttelyvaihtoa tutkimusajanjaksolla.

25 Bal 1996, 2–4, 8, 88.

26 Hirvi-Ijäs 2007, 31, 32, 47.

27 Hirvi-Ijäs 2007, 80–81.

28 Hirvi-Ijäs 2007, 52. Tässä Hirvi-Ijäs esittelee Oskar Bätschmannin (*Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, 1997) esittämiä ajatuksia.

29 Hirvi-Ijäs 2007, 57.

30 Hirvi-Ijäs 2007, 36.

31 Bal 1996, 2–4, 8, 88.

VUODEKSI 1942 Roomaan
suunnitellun maailmannäytte-
lyn logo. FB 60 D 3 ITALIA. UMA.



3.2 TAIDENÄYTTELYT JA NÄYTTELYVAIHTO FASISMIN AJAN ITALIASSA

3.2.1

Fasismi ja näyttelyt

Tony Bennett näkee näyt-
telyt keinona esitellä lyhyen
aikavälin ideologisia vaati-

muksia. Julkiset museot muodostavat asioiden kestäväseen tarkoitettun järjestyksen. Siten ne ovat antaneet modernille valtiolle syvän ja pysyvän ideologisen taustakulttuurin, mutta niitä ei ole voitu soveltaa nopeammin tapahtuneisiin poliittisiin muutoksiin. Näyttelyt tekevät asioiden järjestyksestä dynaamisen; niiden avulla on voitu esittää nationalistisia teemoja ja ideologisiin seikkoihin yhtyneinä.³² Fasismin tutkijan Emilio Gentilen mukaan kaikki fasismin ajan Italian kollektiiviset tapahtumat palvelivat fasistista kulttia ja sen iskostamista italialaisiin. Kaikenlaisia näyttelyitä ja näytöksiä, joita hallinto organisoi, käytettiin fasistiseen propagandaan.³³ Näyttelyistä tuli keskeisiä tekijöitä fasismin indoktrinaatiossa ja massojen mobilisoinnissa.³⁴ Fasismin aikana Italiassa järjestettyjen suurten näyttelyiden taustalla olivat toimenpiteet yhtenäisen Italian ja italialaisen kulttuurin luomiseksi. Se näkyy sekä kotimaisissa suurnäyttelyissä, joita olivat erityisesti *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932–1934)³⁵ ja *Mostra Augustea della Romanità* (1937–1938)³⁶ Roomassa, että Italiassa järjestetyissä säännöllisissä biennaaleissa, triennaaleissa, quadriennaaleissa ja eri alojen kansainvälisissä näyttelyissä. Taustalla oli halu esittää Italia länsimaisen kulttuurin kehtona, joka edelleen oli samalla luomisen tasolla kuin menneinä aikoina.³⁷

32 Bennett 1993, 144–145.

33 Gentile 1996, 93.

34 Ben-Ghiat 2001, 35.

35 Ko. näyttelystä ks. esim. Fogu 2005, 33–49; Gentile 1996, 109–121; Stone 1998, 128–176.

36 Ko. näyttelystä ks. esim. Lazzaro 2005, 23–25. Näyttely ajoittui Italiassa virallisen kulttuurin antimodernistiseen käänteeseen, ks. Stone 1998, 247.

37 Ben-Ghiat 2001, 24; Stone 1998, 18.

Emilio Gentile puhuu politiikan sakralisaatiosta fasistisessa Italiassa kirjassaan *The Sacralization of Politics in Fascist Italy* (1996). Luvussa ”The Temples of the Faith” hän etsii niitä rakennuksia, monumentteja, tiloja ja tapahtumia, jotka uusi valtiollinen ja poliittinen uskonto loi omiksi pyhiksi paikoikseen tai joita suunniteltiin sellaisiksi. Tällaisiksi uuden uskon temppeleiksi hän laskee yllä mainitun fasistisen vallankumouksen suurnäyttelyn sekä vuodeksi 1942 suunnitellun maailmannäyttelyn, E42-projektin.³⁸

Fasismien ajan kulttuuripolitiikkaa, intellektuelleja ja modernismia tutkinut Ruth Ben-Ghiat näkee näyttelyt osana laajempaa fasistista ohjelmaa, jonka tavoitteena oli toisaalta antaa oman maan intellektuelleille mahdollisuus tutustua viimeisimpiin ulkomaisiin trendeihin ja sitä kautta luoda moderni kulttuuri, jota voitiin viedä muihin maihin, ja toisaalta houkutella ulkomaisia kulttuurin edustajia Italiaan. Näyttelyillä oli sisäpoliittinen merkitys, mutta ne olivat lisäksi kansainvälisten kongressien ja instituuttien ohella tärkeä keino saada korkean profiilin ulkomaisia älymystön edustajia fasistiseen Italiaan. Hallitus ryhtyi myös samanaikaistamaan eri festivaaleja ja muodostamaan erilaisia tapahtumaryppäitä maksimoidakseen siten niiden turismi- ja propagandapotentiaalin. Niinpä esimerkiksi Venetsian biennaalin taidenäyttelyn kanssa yhtä aikaa järjestettiin vuonna 1930 kansainvälinen musiikkifestivaali ja ensimmäiset Venetsian elokuvajuhlat avattiin yhtä aikaa viininkorjuujuhlien ja Roomassa järjestetyn fasistisen vallankumouksen näyttelyn kanssa.³⁹ Ben-Ghiat kirjoittaa näyttelyiden olleen konferenssien ohella tärkeä tekijä linjassa, jota hän kuvailee ilmaisulla ”*comprehensive politics of exhibition(ism)*”. Niiden kaikkien tarkoituksena oli osoittaa, että Italian historiallinen tehottomuus ja kulttuurinen takapajaisuus olivat päättyneet.⁴⁰

Näyttelyt olivat keskeinen elementti fasistisessa julkisessa kulttuurissa, ja fasismien näyttelilepanon politiikka oli menestyksekkäs monin tavoin. Se auttoi lieventämään syvään juurtunutta huolta Italian marginaalisesta statuksesta kulttuurin valtakuntana. Lukemattomat näyttelyt olivat eräänlainen kohtauspaikka diktatoriselle hallitukselle, kulttuurin tuottajille ja kuluttajille. Ne auttoivat fasisteja vahvistamaan tukisuhteita taiteilijoihin, kirjailijoihin ja intellektuelleihin, jotka kilpailivat erilaisista korkean profiilin tilauksista. Ne auttoivat myös sitomaan erityisesti nuorta älymystöä hallituksen palkintojärjestelmään.⁴¹ Osallistumalla fasistisen hallituksen rahoittamaan tai tukemaan näyttelyyn taiteilija antoi toimintavaltuudet hallitukselle, ja toisaalta näyttelyiden tukemisella hallitus tunnusti taiteen arvon.⁴²

38 Gentile 1996, 102–131 *Mostra della Rivoluzione Fascista* erityisesti 109–121, E42-maailmannäyttelystä erityisesti 128–131. E42-suunnitelmasta ja Suomesta ks. tämän tutkimuksen luku 4. Emilio Gentilestä ja hänen näkemyksestään politiikasta uskontona fasismin kaudella ks. Härmänmaa 1998a, 333–340.

39 Ben-Ghiat 2001, 35–36.

40 Ks. Ben-Ghiat 2001, 2–15, 33–36.

41 Ben-Ghiat 2001, 36; Stone 1998, 16.

42 Stone 1998, 70.

Autarkkiset mielipiteet, joita esitti esimerkiksi italialainen taidevaikuttaja, taidekriitikko ja kirjailija Ugo Ojetti (1871–1946)⁴³, eivät olleet ristiriidassa Italian kulttuurin ulkomaille viemisen kanssa. Sen osoittaa Ojetin osallistuminen näyttelyprojekteihin, kuten vuoden 1935 Pariisin-näyttelyn tekemiseen, ja kansainvälisten tapahtumien organisointiin. Hän oli vaatinut panostusta kulttuurivientiin heti ensimmäisen maailmansodan jälkeen, jo ennen fasismia aikaa, jolloin Italian taiteen ja kulttuurin laajempi tunnetuksi tekeminen ulkomaille ei ollut vielä tärkeä päämäärä tai osa yleistä politiikkaa.⁴⁴ Fasismia myötä oman kulttuurin vienti ulkomaille tuli olennaiseksi toiminnaksi.

Yhtenä poliittisena taustatekijänä erilaisissa näyttelyissä oli Italian halu etsiä hyväksyntää ja liittolaisia ulkomaille.⁴⁵ Kansainvälisten suhteiden huononeminen veti mukaan ulkopoliittikkaan entistä enemmän myös kulttuurisektorin, joka fasistien ja demokraattien valtioiden välisessä kiistelyssä sai yhä poliittisemmän funktion.⁴⁶ Valtiot olivat tuolloin jo jonkin aikaa käyttäneet näyttelyitä välittämään tiettyjä sosiaalisen järjestyksen visioita ja vahvistamaan valtaansa sekä omiin kansalaisiin että muihin valtioihin nähden.⁴⁷ Tämä sama ilmiö nähtiin maailmannäyttelyiden kohdalla.

Fasismia aikana erilaiset näyttelyt organisoitiin Italiassa viranomaisten valvonnassa tehtäviksi ja tiettyjen elinten järjestäviksi. Luotiin näyttelyiden hierarkia. Koko näyttelyinstituutio sidottiin näin hallintoon ja sitä kautta fasistiseen järjestelmään, sen valvontaan ja palvelukseen, mikä ei kuitenkaan merkinnyt järjestelmän kattavuutta. Vuonna 1927 annetun asetuksen mukaan kaikilla taide- ja muilla näyttelyillä ja erilaisilla messuilla tuli olla virallinen lupa, joka myönnettiin pääministerin (eli Mussolinin) asetuksella tämän kuultua asianomaisia ministereitä.⁴⁸ 1930-luvun puolivälin tienoilla näyttelytoimintaa valvoi löyhästi opetusministeriö ja sen alainen *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*. Vuodesta 1934 lähtien ryhdyttiin julkaisemaan ainakin virallisessa lehdessä virallista, eri alojen luvan saaneiden näyttelyiden ja messujen kalenteria, johon sisältyivät kansainväliset, kansalliset ja alueelliset näyttelyt ja messut.⁴⁹ Kalenteri säädettiin ministeriasetuksella. Esimerkiksi vuoden 1935 virallisessa kalenterissa oli ensimmäisenä pysyvät tapahtumat, jotka jaoteltiin kansainvälisiin ja kansallisiin; jälkimmäisistä voi mainita esimerkkinä Roomassa järjestetyn toisen *Quadriennale*-näyttelyn. Ryhmässä ”tieteelliset ja taiteelliset tapahtumat” on esimerkiksi kansainvälisenä tapahtumana Tizianon taiteen näyttely Venetsiassa ja kansallisena Correggion näyttely Parmassa.⁵⁰

Italian taidejärjestelmää fasismia aikana tutkineen Sileno Salvagninin mukaan merkittävin näyttelyihin liittyvä ilmiö tuohon aikaan

43 Ben-Ghiat 2001, 36.

44 Salvagnini 2000, 341.

45 Ben-Ghiat 2001, 24.

46 Pretelli 2010, 100–101.

47 Ben-Ghiat 2001, 35.

48 Salvagnini 2000, 359.

49 Stone 1998, 31–32.

50 Calendario ufficiale delle Fiere. Mostre ed Esposizioni internazionali, nazionali e interprovinciali autorizzate per l'anno 1935. Gazzetta ufficiale del regno d'Italia N. 91 18-IV-1935. Messuja ja E42. Fb 60 D 3 Italia. UMA.

51 Salvagnini 2000, 13.

olivat niin sanotut syndikaattinäyttelyt.⁵¹ Järjestäjinä olivat kuvataiteen ammattiyhdistykset, syndikaatit, jotka 1920-luvun lopulla saivat itselleen virallisen aseman muun fasistisen korporativismiin liittyvän lain-säädännön myötä. Paikalliset syndikaattinäyttelyt oli tarkoitettu nuorille taiteilijoille, ja ne olivat näyttelyhierarkian alimmalla tasolla. Alueelliset syndikaatit järjestivät maakuntien, provinssien omia näyttelyitä. Niitä ei useinkaan pidetty säännöllisesti, eikä niiden taiteellinen merkitys välttämättä ollut suuri. Niiden järjestämisen välillä oli suuri eroja eri kaupungeissa, erityisesti pohjoisen ja etelän välillä. Esimerkiksi Bergamossa järjestettiin vuonna 1938 jo yhdeksäs tällainen näyttely, kun Alessandrias-
sa oli neljäs vasta vuonna 1940 ja Astissa ensimmäinen vuonna 1936.⁵²

Vuosista 1928–1929 lähtien aina fasismin loppuun asti kaikki alueet järjestivät, tavallisesti alueen pääpaikassa, ”maakuntien välisiä” näyttelyitä, *interprovinciali*, joihin seuloitiin taidetta kyseisistä maakunnista. Osa niistä vastasi tasoltaan tunnettuja suurnäyttelyitä, näyttelyhierarkiassa ylimpänä olleita kansallisia Rooman quadriennaaleja ja kansainvälisiä Venetsian biennaaleja. Tavallisten interprovinsiaalien ohella järjestettiin niinä vuosina, kun quadriennaalia tai biennaalia ei järjestetty, kolme suurta kansallista interprovinsiaalista näyttelyä, ensimmäinen Firenzessä vuonna 1933, toinen Napolissa 1937 ja kolmas Milanossa 1941.⁵³ Syndikaattinäyttelyihin osallistuminen vaati syndikaatin, mutta ei fasistisen puolueen, jäsenyyttä. Vuosina 1927–1939 taiteen syndikaatit järjestivät yhteensä yli 300 alueellista näyttelyä.⁵⁴

Salvagninin mukaan mainittujen näyttelyiden ohella oli ääri-voiltaan epämääräinen näyttelyiden joukko, johon kuului erilaisia muiden alojen syndikaattien järjestämiä tai korporaatioiden suojeluksessa järjestettyjä näyttelyitä. Niiden ohella oli lukuisia syndikaatteihin liittyviä yksityis- ja ryhmänäyttelyitä, joita järjestettiin 1930-luvulla esimerkiksi valtakunnallisen taiteilijoiden ja ammatinharjoittajien konfederaation omassa galleriassa Galleria di Romassa,⁵⁵ jossa Suomen taiteen näyttelykin oli vuonna 1937 esillä. Lisäksi olivat ulkomaille viedyt näyttelyt, joiden järjestämiseen syndikaatit osallistuivat. Italiassa toimi koko ajan myös lukuisia yksityisiä gallerioita, jotka järjestivät taidenäyttelyitä.⁵⁶

Syndikaattinäyttelyiden järjestelmän taustalla vaikutti Salvagninin mukaan kaksi päätekijää, joista ensimmäinen oli halu vähentää Italiassa 1920-luvulla runsaasti keskustelua herättänyttä näyttelyiden tulvaa. Toinen päätekijä oli antaa nuorille mahdollisuus ilmaista itseään ja esitellä taidettaan ilman markkinoiden ja kritiikin asettamia ehtoja. Käytännössä syndikaattijärjestelmässä ei kuitenkaan ollut kyseessä nuorten taiteilijoiden taiteen vapaus ja taiteen tekemisen tukeminen, vaan pa-

52 Maraini 1933; Salvagnini 2000, 13–15; Stone 1998, 27–28, 30.

53 Cornelio di Marzio / Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti Alessandro Pavolinille / MinCulPop, 23.11.1940. Busta 89. Gabinetto, MinCulPop. ACS; Maraini 1933; Salvagnini 2000, 14–15; Stone 1998, 27–28, 30–31.

54 Stone 1998, 27–28.

55 Salvagnini 2000, 15.

56 Salvagnini 2000, 15–16, 172–327.

ternalistinen ja ylhäältä katsova ja suojelevaksi tarkoitettu järjestelmä.⁵⁷ Ongelmana oli myös se, että järjestelmä suosi niitä, joilla oli suhteita, sekä poliittisia tekijöitä ja keskinkertaisuutta, kuten ruotsalainen taiteilija ja kirjailija Thyra Lundgren kirjoitti vuonna 1931.⁵⁸ Syndikaattinäyttelyt olivat yksi tapa hallinnoida näyttelyiden järjestämistä maassa.

Syndikaattinäyttelyjärjestelmää ajoi monissa eri tehtävissä toiminut ja kulttuurista kiinnostunut fasistipoliitikko Giuseppe Bottai, jota siinä kannusti paitsi halu luoda eräänlaista ”taiteellista demokratiaa”, kuten Salvagnini sitä kutsuu, myös tarve noudattaa Mussolinin toivetta lähestyä kansaa. Syndikaattijärjestelmää kannattivat ja visioivat myös tärkeät taidevaikuttajat taidemaalari ja kriitikko Cipriano Efisio Oppo (1891–1962) ja kuvanveistäjä Antonio Maraini (1886–1963). Oppo oli *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Artin* johdossa kesään 1932 asti, jolloin hänen tilalleen nimitettiin Maraini, joka oli myös Venetsian biennaalin pääsihteeri 1927–1942⁵⁹ ja parlamentin jäsen ja joka liittyy myös Suomen ja Italian väliseen taidenäyttelyvaihtoon.

Maraini ja Oppo edustavat kumpikin fasismin kulttuuripoliitiikan synnyttämää uutta ammattia, jota Marla Susan Stone kuvailee valtiolliseksi kulttuuri-impresaariksi. Impresaarit rakensivat uraansa fasististen instituutioiden sydämessä ja yhdistivät toiminnassaan liiketoiminnan, kulttuurin ja ideologian ja toimivat välittäjinä virallisen kulttuurin eri osapuolten, hallituksen, puoluekoneiston, kulttuurin tuottajien ja kuluttajien välillä. Heitä ei pidä sekoittaa virkamiehiin, jotka olivat valtion tai puolueen palveluksessa, tai kriitikoihin. Stone luonnehtii Marainia yhdeksi fasistisen diktatuurin tärkeimmistä kulttuurihallintoviranomaisista.⁶⁰

Näyttelyhierarkia ei toiminut aina selkeästi ja kaikkien hyväksymänä. Syndikaattien ja niiden edustajien asemaa suhteessa näyttelyihin ei määritelty virallisesti esimerkiksi vuonna 1928 annetussa laissa, joka koski messujen ja näyttelyiden perustamista ja järjestämistä, tai niissä laeissa, joilla määriteltiin kolmen säännöllisesti toistuvan suurnäyttelyn, Venetsian biennaalin, Rooman quadrienaalalin ja Milanon triennaalin asema itsenäisinä organisaatioina (*enti autonomi*). 1930-luvun kuluessa taiteen syndikaattien yksimielisyyys hiipui nopeaa vauhtia samaa tahtia, kun muiden valtion hallintoelinten niitä kohtaan osoittama vihamielisyys kasvoi. Esimerkiksi 1920-luvun lopussa alkoi väittely syndikaattihierarkian ja opetusministeriön välillä siitä, kuka johti ulkomailla järjestettävien näyttelyiden sektoria, 1930-luvulla kiistaan tulivat mukaan Venetsian biennaaliorganisaatio, kansankulttuuriministeriö, MinCulPop, ja ulkoministeriö.⁶¹

57 Salvagnini 2000, 24, 361.

58 Lundgren, Thyra, ”Italiensk konst från futurismen till i dag.” Hbl 18.10.1931.

59 Salvagnini 2000, 16–24; Stone 1998, 55–58.

60 Stone 1998, 54–55, 218.

61 Salvagnini 2000, 24, 361.

Kun poliittinen ja kulttuurinen ilmapiiri tiukentui Italiassa 1930-luvun loppua kohti, muuttui myös valtion rooli suhteessa erilaisiin näyttelyihin yhä pakottavamaksi: se vaati taiteilijoilta aikaisempaa selvempää kiinnittymistä valtioon ja suhtautui aikaisempaa didaktisemmin ja alentuvasti yleisöön. Valtion vallan käyttö ja pyrkimys taiteen sisällön ja tyylin rajoittamiseen tuli esiin ja näkyi virallisissa taidenäyttelyissäkin.⁶²

Fasismien aikana valtio tuki joka tapauksessa käytännössä valtavaa virallisten taidenäyttelyiden verkostoa kansainvälisistä biennaaleista kansallisiin quadriennaaleihin ja muihin valtakunnallisiin näyttelyihin ja erilaisiin syndikaattinäyttelyihin. Tällaisten virallisten näyttelyiden määrä kohosi 1930-luvun kuluessa ja putosi jonkin verran vasta toisen maailmansodan sytyttyä.⁶³

3.2.2 Italialaisten taidenäyttelyiden vieminen ulkomaille

Italia oli maana tunnettu, mutta sen uutta hallitusta ja fasistista järjestelmää haluttiin tehdä tunnetuksi ulkomaille, myös taiteen avulla. Tätä toimintaa organisoitiin fasismien ajan kuluessa eri tavoin. Siitä vastasivat ulkoministeriön ja lähetystöjen ohella jotkin muut ministeriöt, laitokset, instituutit ja järjestöt, mutta myös yksityiset henkilöt.⁶⁴ Aikaisemmin on jo mainittu vuonna 1938 perustettu *Istituto Nazionale per le Relazioni con l'Estero*. Onnistuneet näyttelyt olivat yksi keino kohottaa oman maan asemaa muiden maiden silmissä, ja ulkomaille viedyllä taidenäyttelyillä olikin tärkeä merkitys fasistisessa kulttuuripropagandassa.⁶⁵ Jo vuonna 1926 esitettiin ajatuksia siitä, että taiteen levittämistä muihin maihin tuli suosia ja toteuttaa aktiivisesti.⁶⁶ Taidenäyttelyillä pyrittiin nostamaan italialaisten itsetuntoa ja ulkomaille tietoisuutta Italian kulttuurista ja osoittamaan, että maa oli jälleen kuvataideperintönsä arvoinen.⁶⁷

Sileno Salvagnini jakaa ulkomaille viedyt italialaiset taidenäyttelyt 1920-luvun lopulta alkaen kolmeen vaiheeseen. Ensimmäinen vaihe vuosista 1927–1928 noin vuoteen 1931 merkitsi taiteilijaryhmittymä *Il Novecento Italianon* ja sen johtohahmon taidekriitikko, kirjailija ja taidevaikuttaja Margherita Sarfattin aikaa. Taustalla oli nimenomaan Sarfattin ja ryhmän sihteerin, taiteilija Alberto Saliettin, aktiivisuus. Sarfatti toimi osittain yhteistyössä viranomaisten kanssa, mutta myös itsenäisesti ohittaen institutionaaliset aloitteet ja hankkeet, joista alalla tuohon aikaan vastasi opetusministeriön alainen yksikkö *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*.⁶⁸ Suomessa 1931 vierailut *Il Novecento Italianon* näyttely kuuluu tämän vaiheen loppuun.

62 Stone 1998, 196, 203.

63 Stone 1998, 30.

64 Italian ulkomaille suunnatusta kulttuuripropagandasta fasismien aikakaudella ks. Cavarocchi 2010.

65 Ks. esim. Cavarocchi 2010, 185.

66 Cavarocchi 2010, 68–69.

67 Antonio Marainin muistio ”Relazione e proposte relative alle mostre d'arte contemporanea all'estero.” La Biennale di Venezia 14.3.1943. UA 59. Fondo Antonio Maraini. GNAM; Maraini 1936.

68 Salvagnini 2000, 75.

Il Novecento Italiano -ryhmä⁶⁹ sai alkunsa Milanossa 1920-luvun alussa. Seitsemän taiteilijaa, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi ja Mario Sironi, muodosti taiteilijaryhmän Margherita Sarfattin johdolla. Sarfatti oli jo varhain fasistien joukkoihin liittynyt Mussolinin pitkäaikainen naisystävä ja tuttu jo fasismia edeltäneiltä ajoilta. Sarfattin merkitys Italian kulttuurielämässä oli 1920-luvulla suuri. 1925 hän julkaisi monille kielille käännetyn Mussolinin elämäkerran.⁷⁰ Ryhmän nimellä *Il Novecento*⁷¹ haluttiin Italian taiteen tunnettuihin vuosisatoihin, esimerkiksi *Quattrocentoon*, viitaten ilmaista, että jokaisella aikakaudella oli oma taiteensa. Ryhmän taiteilijat uskoivat, että Italian taide saavuttaisi 1900-luvullakin johtoaseman ja siitä tultaisiin vielä puhumaan nimellä *Novecento*. Taiteilijoiden tuli omaksua historiallinen jatkuvuus, mutta he eivät saaneet toistaa vanhaa eivätkä palata taaksepäin; taiteilijan oli oltava uskollinen omalle ajalleen.⁷² Taiteessa oli yhdistettävä traditiot, klassisuus, italialaisuus ja modernit elementit ja ajan henki.⁷³ Ryhmän taiteelle olivat tärkeitä asioita synteesi ja kompositio, ja ihmisestä tuli keskeinen elementti. Taidehistorioitsija Elena Pontiggian mukaan Sarfattin suunnitteleman, mutta kirjoittamatta jääneen esseen nimi ”Modernista ikuisuuteen” kuvaa erinomaisesti ryhmän taiteilijoiden teoksia.⁷⁴

Ryhmä piti ensimmäisen yhteisen näyttelynsä Milanossa vuonna 1923. Fasistisen ajan kuvataide-elämää tutkineen Walter L. Adamsonin mukaan Sarfatti halusi jo tässä vaiheessa rakentaa poliittisen yhteyden hallinnolliseen valtaan järjestämällä Mussolinin puhumaan näyttelyn avajaisissa. Seuraavana vuonna ryhmä sai suurimman mahdollisen kansallisen tunnustuksen, kun se kutsuttiin virallisesti Venetsian biennaaliin. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun organisoitunut ryhmä asetti teoksiaan näytteille siellä.⁷⁵

Ryhmä hajosi välillä, mutta koottiin uudelleen Sarfattin johdolla vuoden 1925 vaiheilla. Silloin sen nimeen liitettiin sana *italiano* ajan henkeen sopivasti. Ryhmä laajeni uuden alun myötä: milanolaisesta seitsemän taiteilijan ryhmästä tuli valtakunnallinen, suuren osan Italian silloisesta taiteesta käsittävä heterogeeninen ryhmittymä. *Il Novecento Italianon* ensimmäiseen näyttelyyn Milanossa vuonna 1926 osallistui 114 taiteilijaa, ja Mussolini avasi myös sen. Adamsonin mielestä syynä laajentamiseen oli Sarfattin pyrkimys rakentaa ryhmästä valtion taidetta: suuri osallistujamäärä heijasteli esteettistä pluralismia, jota hallintovalta suosi. Samalla Sarfatti kuitenkin vei ryhmältä mahdollisuuden aikaisemmin toivomaansa kollektiiviseen synteisiin. Kuten olen aikaisemmin todennut, *Il Novecento* oli yksi niistä ryhmittymistä, jotka yrittivät turhaan

69 *Il Novecento Italiano*sta ks. esim. Bossaglia 1979, passim; Pontiggia, Elena 2003a, 9–30 ja Pontiggia, Elena 2003b, 249–277. Margherita Sarfattia on viime vuosina tutkittu paljon ja hänen rooliaan ja merkitystään Italian 1920-luvun kulttuurielämässä ja hänen vaikutustaan fasistisen kulttuurialan näkemyksen ja Mussolinin käsitysten synnyssä ja muotoutumisessa on uudelleen arvioitu. Hänen unohtunutta merkitystään on tuotu esiin, ja osa tutkijoista nostaa hänet keskeiseen asemaan. Hänestä on ilmestynyt artikkeleiden ohella elämäkertoja, mm. Cannistraro & Sullivan 1993 ja Wieland 2010. Paolo Colussin Milanon historiaa käsitteleville sivuille kirjoittama artikkeli ”Margherita Sarfatti e il ”Novecento” sisältää myös Sarfattiin liittyvän bibliografian ja linkkilistan.

70 Margherita Sarfattin kirjoittama Mussolinin elämäkerta oli aikanaan hyvin tunnettu. Se julkaistiin ensimmäiseksi englanniksi 1925 ja italiaksi nimellä *Dux* 1926. Se käännettiin 18 kielelle, myös suomeksi (1927 *Mussolini. Elämäkerta*).

71 Nimen ryhmälle keksi Anselmo Bucci.

72 Sarfatti kertoo nimen synnystä sekä teoksessaan *Storia della pittura moderna* (1930, 123–126) että Pohjoismaissa kiertäneen *Il Novecento Italiano* -näyttelyn Tukholman osuuden luettelossa (Sarfatti 1931).

73 Sarfatti 1930, 126.

74 Pontiggia 2003a, 12.

75 Adamson 2001, 239; Bossaglia 1979, 16–18.

saada edustamastaan taiteesta fasismien virallisen taiteen. Huolimatta Sarfattin läheisestä ja pitkästä suhteesta *il Duceen* ei ollut kyse Mussolinin tai fasisistisen hallinnon suosikkiryhmästä. *Il Novecento* koki toimintansa aikana hyvinkin voimakasta vastustusta, jota tuli sekä futuristeilta että äärifasistien edustajilta etenkin 1920-luvun lopussa ja 1930-luvun alussa. Laajentuneen ryhmän toinen virallinen näyttely 1929⁷⁶ ei ollut samanlainen menestys kuin ensimmäinen, eikä Sarfatti saanut enää Mussolinia näyttelyä avaamaan kuten kolme vuotta aikaisemmin.⁷⁷

Omien näyttelyiden ohella *Il Novecento*-ryhmä osallistui muiden Italiassa järjestämiin näyttelyihin. 1920-luvun loppupuolella se aloitti vilkkaan näyttelytoiminnan ulkomailla: näyttelyitä oli Saksassa, Sveitsissä, Ranskassa, Hollannissa, Belgiassa, Unkarissa, Tšekkoslovakiassa, Argentiinassa, Uruguayssa ja Pohjoismaissa.⁷⁸ Ryhmittymän perusajattelu oli nationalistista – Sarfatti kirjoitti, että italialaisille taide on isänmaan toinen nimi⁷⁹ – mutta sen taiteilijoilla oli suhteita ulkomaille ja vaikutteita saatiin muun muassa Ranskasta. Ryhmän toiminta hiipui pikku hiljaa 1930-luvun alussa samoihin aikoihin, kun Sarfatti menetti asemaansa Italian taide-elämässä ja hänen suhteensa Mussoliniin loppui.⁸⁰ Ryhmää ei nähty paljoakaan vuoden 1933 jälkeen, ja vuotta 1934 onkin pidetty usein vuotena, jolloin se menetti lopullisesti taistelun esteettisestä johtoasemasta fasisistisessa Italiassa ja jolloin se lopullisesti ”tuhottiin”.⁸¹ Sarfatti joutui pikku hiljaa epäsuosioon, ja hänen oli juutalaisena paettava maasta vuonna 1939 rotulakien vuoksi. Ryhmän hajoamiseen vaikuttivat myös sisäiset näkemyserot ja vuodesta 1931 alkaen joka neljäs vuosi Roomassa järjestetty suuri kansallinen quadriennaali-näyttely, joka otti *Il Novecentolta* valtakunnallisen, taiteilijoita kokoavan näyttelyn tehtävän. *Il Novecento* koki sodan jälkeen Elena Pontiggian mukaan *damnatio memoriae*, muiston kiroamisen ja unohduksen, koska se yhdistettiin fasisistiseen hallintoon.⁸² Sitä onkin tutkittu vasta 1970-luvun lopulta lähtien.

Il Novecenton ja Sarfattin lisäksi näyttelyitä järjestivät ensimmäisen vaiheen aikana myös muut henkilöt, erityisesti Cipriano Efisio Oppo ja Antonio Maraini, jotka eivät kuitenkaan toimineet yksityisesti. Marainin ajan biennaaleja tutkinut Massimo De Sabbata huomauttaa, että Sarfattin osuus näyttelyiden järjestämisessä laski itse asiassa samaan aikaan, kun esiin nousi Oppon ja Marainin kaltaisia uusi kulttuuriorganisaattoreita, jotka toimivat syndikaattijärjestelmän sisällä.⁸³ Vuonna 1930 järjestettiin Lontoossa suuri vanhemman italialaisen taiteen näyttely, jota käsittelemme myöhemmin. Vuonna 1931 Oppo kuratoi näyttelyn Baltimoreen ja Maraini, hänen kilpailijansa monilla kentillä, kokosi 250 teoksen näyttelyn Ateenaan. Maraini oli tuolloin jo Venetsian biennaa-

76 Näyttely järjestettiin Milanossa helmikuukuuksa 1929. Sarfattin toive näyttelyn järjestämisestä Roomassa ei toteutunut. *Il Novecento Italianon* pyrkimystä saada ryhmästä Italian ”virallinen” taide-ryhmä osoittaa ehkä sekin, että ryhmän johdolla oli oma, painettu kirjepaperi. Ks. II Mostra del ”Novecento Italiano”, Milano. Fasc. 14/I 2690. Busta 1309. PCM Anni 1928–1930. PCM. ACS.

77 Adamson 2001, 230–248; Armellini 1980, 160, 162; Bossaglia 1979, 18–35; Pontiggia 1997, 45–55; Pontiggia 2003a, 24–30; Salvagnini 1998, 51; Wieland 2010, 272–273.

78 Paikkakunnat, joilla näyttelyitä järjestettiin, olivat mm. Berliini, Pariisi, Geneve, Zürich, Lausanne, Amsterdam, Pittsburgh, Bern, Praha, Antwerpen, München, Buenos Aires ja Montevideo. Antonio Marainin arkistossa olevien asiakirjojen mukaan ryhmän ulkomaan näyttelyitä oli yhteensä 14. Ks. ”Mostre d’arte italiana all’estero organizzate dal Comitato del Novecento.” UA 59. Fondo Antonio Maraini. GNAM; Sarfatti 1931; Bossaglia 1979, 35–39; Bossaglia 1983, 26–30; Pontiggia 2003a, 9–10; Pontiggia 2003b, 256–290.

79 Sarfatti 1930, 144.

80 Sarfattin asemasta ja sen muuttumisesta ks. esim. Romano 1997, 73–74; Wieland 2010.

81 Stone 1998, 89.

82 Pontiggia 2003a, 10.

83 De Sabbata 2006, 34.

lin pääsihteeri. Hän oli tietoinen siitä, että ulkomailla Italian nykytaide merkitsi tuolloin samaa kuin *Il Novecento* taide, minkä vahvistivat yleisömenestys ja ostot näyttelyistä. Maraini oli valintakriteereissään Oppoa varovaisempi.⁸⁴

Viranomaiset pyrkivät tuomaan politiikan mukaan myös kansainvälisten näyttelyiden Italian taiteen osastoihin. Vuonna 1931 *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti* lähetti muun muassa Venetsian biennaaliin kirjeen, jonka mukaan joihinkin kansallisiin näyttelyihin oli osallistunut ja niissä oli jopa palkittu tunnettuja antifasisteja, joiden joukossa oli ollut muutama ulkomaille muuttanutkin. Sen ei haluttu toistuvan, joten katsottiin hyväksi, että ennen kuin hyväksyttiin ulkomailla asuvien italialaisten tai yleensä ulkomaisten taiteilijoiden teoksia kansallisiin näyttelyihin tai kansainvälisten näyttelyiden Italian osastoihin tai paviljonkeihin, suoritettaisiin näitä taiteilijoita koskevia kyselyitä Italian lähetystöissä ulkomailla.⁸⁵

Toinen ulkomaannäyttelyiden vaihe ajoittuu vuosiin 1932–1935 eli aikaan, jolloin Antonio Marainista tuli *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*n pääsihteeri. Näyttelyistä tuli tuolloin suuren tyylin Italian taiteen esittelyjä.⁸⁶ Jo 1920-luvun lopulla alettiin Italiassa pyrkiä kohti jäsenetymppää propagandatoimintaa, ja 1930-luvun alussa toimittiin monin tavoin ulkomailla tehtävän kulttuuripropagandan organisoinnin keskitämiseksi. Korostettiin sitä, ettei tehtävää voinut jättää yksityisiin käsiin. Taiteilija ja taidevaikuttaja Carlo Carrà (1881–1966) kirjoitti vuonna 1931, että ulkomaille viedyt näyttelyt olivat hänestä parantuneet, mutta hän kaipasi lisää kuria niiden kokoamiseen. Taiteilijasyndikaatin tulisi järjestää kaikki nuo näyttelyt, sillä se pystyisi parhaiten takaamaan niiden laadun ja puolueettomuuden. Yksityisten ryhmien näyttelyt eivät olleet useinkaan johtaneet tyydyttäviin tuloksiin tai olivat antaneet Italian taiteesta kapean kuvan. Carrà osallistui tällä kirjoituksellaan epäsuorasti Sarfattin ja *novecentistien* vastaiseen polemiikkiin. Hän oli kuitenkin itse osallistunut heidän näyttelyihinsä, mikä asettaa lausunnon hieman outoon valoon, mutta voi toisaalta johtua nimenomaan omista kokemuksista. Hän korosti, että taiteilijoiden välisen yhteisen tietoisuuden puute esti kansallisen rintaman muodostamisen. Sitä taas tarvittiin, jotta Italia pärjäisi kansainvälisessä kilpailussa. Hän ehdotti myös jo aikaisemmin Italiassa esillä ollutta kulttuuriattaseoiden tehtävien perustamista ulkomaille sekä esimerkiksi tullien poistamista taideteoksilta ja niiden kuljetusmaksujen alentamista rautateillä ja laivoissa. Jo 1920-luvun loppupuolella oli esitetty samansuuntaisia ehdotuksia ja kirjoitettu, että Italia oli ainoa maa, jossa ei osattu arvostaa taidetta kansallisena mainoskeinona.⁸⁷

84 Salvagnini 2000, 77–78.

85 Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti / Ministero dell'Educazione Nazionale Ente Esposizione Biennale d'Artelle, Rooma 16.3.1931. Oggetto: Informazioni su artisti stranieri partecipanti a Mostre nel Regno. 11 Esposizioni. Busta 126. Divisione III 1930/35. Dir. Gen. Antichità e Belle arti, MEN. ACS.

86 Salvagnini 2000, 75.

87 Cavarocchi 2010, 71–72, 79–80.

C. E. Oppo ehdotti vuonna 1930 Mussolinille, että ulkomaille vietäviä näyttelyitä koordinoimaan perustettaisiin elin, koska siihen mennessä niitä oli tehty puutteellisella rahoituksella, kiireessä ja yksityisten taiteilijaryhmien aloitteesta, jolloin näyttelyt eivät hänestä olleet voineet edustaa kansallista taidetta tuoden esiin sen monipuolisuuden ja todellisen voiman. Mussolini nimittikin vuonna 1931 komitean, jossa oli edustus opetus-, ulko- ja korporaatioministeriöistä sekä taiteilijoiden ja muusikoiden syndikaateista. Mussolinin erityinen käsky oli, ettei silloin epäsuosioon joutumassa olevaa Sarfattia saanut ottaa komitean jäseneksi. Se piti ensimmäisen kokouksensa vuonna 1932, mutta sen toiminta jäi hyvin vähäiseksi. Samaan aikaan myös Italian Akademia oli perustanut oman komitean samaa tarkoitusta varten. Vuonna 1934 perustettiin uusi komitea, jossa päärooli oli opetusministeriön alaisella *Direzione Generale delle Antichità e Belle Artilla*, mutta senkään toiminta ei päässyt alkuun. Komitean perustamista pidettiin eri tahoilla tärkeänä muun muassa siksi, että sen avulla ulkomaille vietyjä näyttelyitä ja Italia- ja fasismi-kuvaa saatiin säänneltyä. Haluttiin myös estää huonotasoisiksi ja harrastelijataidetta esitteleviksi katsotut näyttelyt. Esiin tuotiin myös ajatuksia siitä, että komitean työskentelyn avulla voitaisiin valvoa paremmin Italiaan tuotavia ulkomaisia näyttelyitä. Vuosista 1934–1935 alkaen ensin pääministerin kanslian alainen propagandaosasto, sittemmin siitä muodostettu propagandaministeriö otti itselleen komission tehtävät delegoiden Vennetsian biennaalille ulkomaille vietävien näyttelyiden järjestämisen ja toimeenpanotehtävät. Valta oli siksi paljolti Marainilla, jonka vaikutusvaltaa lisäsi toiminta valtakunnallisen taiteilijoiden ja ammatinharjoittajien syndikaatin johdossa.⁸⁸

Antonio Maraini pyrki myös aktiivisesti saamaan itselleen, biennaalille ja syndikaatille tärkeän roolin ulkomaiden näyttelyiden järjestämisessä ja vähentämään opetusministeriön valtaa asiassa. Pyrkimyksenä oli luoda kuva biennaalista Italian taiteen todellisena lähettiläänä. Tämä tapahtui samaan aikaan, kun biennaalin kansainvälisyyttä korostettiin luonnehtimalla sitä ”taiteen Geneveksi” viitaten näin kyseisessä kaupungissa sijainneeseen Kansainliiton päämajaan.⁸⁹ Maraini näki roolinsa ennen kaikkea hallituksen virkamiehenä ja tehtäväkseen koota näyttelyitä, joiden taustalla olivat yleisen ulkopoliittikan tavoitteet ja joiden avulla saattoi osoittaa muille maille fascistisen Italian ylemmyyden tälläkin alueella.⁹⁰ Tämä olikin seikka, joka toistui Italian kulttuuripropagandan tavoitteissa eri vaiheissa. Taiteen viemisellä ulkomaille haluttiin näyttää, että italialainen luova nerous ei ollut sammunut renessanssin jälkeen, ja samalla haluttiin korostaa uuden Italian taiteellisia saavutuksia. Ul-

88 Disciplina delle Mostre d'arte italiana all'estero (sottofasc. 1); Appunto per S.S. ill. Capo del Governo 23.1.1932; Ministero delle Corporazioni: Appunto per s.e. Il Capo del Governo, Roma 29.3.1933; Antonio Maraini / Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, pro memoria sulle mostre d'arte italiane all'esteri e sulla commissione per la loro organizzazione, Firenze 3.7.1933; Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti Dir. Gen. Associazioni Professionistiche / Ministero delle Corporazioni, Rooma 10.7.1933; MEN PCM:lle, Rooma 5.8.1933; Disciplina di esposizioni e mostre d'arte, nonché di convegni e concorsi letterari e musicali. Fasc. 3/ 3–9, n. 706. Busta 1914. PCM anni 1934–36. PCM. ACS; Cavarocchi 2010, 187; De Sabbata 2006, 34–35; Salvagnini 2000, 79.

89 De Sabbata 2006, 34–36.

komaille haluttiinkin eri taiteen aloilla viedä nimenomaan oman ajan kulttuuria.⁹¹ MinCulPopiin kuuluneen *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda*n raportti ulkomaille viedyistä italialaisista näyttelyistä vuodelta 1937 korostaa sitä suurta merkitystä ja hyötyä, mikä ulkomailla järjestetyillä italialaisilla taidenäyttelyillä oli. Niihin oli mahdollista yhdistää dokumentaarisia näyttelyitä, joiden tarkoituksena oli levittää tietoa uudistuneen kansallisen italialaisen elämän huomattavimmista saavutuksista. Kulttuurista yleensä ja erityisesti italian kielen edistämisestä tuli uuden imperialistisen vallan ilmaisu.⁹²

Italian taiteen näyttelyitä järjestettiin näinä vuosina muun muassa vuonna 1933 Wienissä, jossa oli suurin siihen mennessä ulkomailla järjestetty uudemman italialaisen taiteen näyttely, ja Saksassa.⁹³ Maraini oli mukana järjestämässä suuria näyttelyitä Pariisiin vuonna 1935; tarkastelen niitä seuraavassa alaluvussa. Oppo järjesti samoina vuosina yhteistyössä muun muassa ulkoministeriön alaisen *Direzione Generale degli Italiani all'Esteron* kanssa Yhdysvalloissa näyttelyitä, joissa huomionarvoista oli roomalaistaiteilijoiden runsas osanotto.⁹⁴ Marainin ja biennaaliorganisaation vaikutusvallan kasvu merkitsi kuitenkin samalla, että Oppo joutui yhä enemmän syrjään Italian kuvataiteen viemisestä ulkomaille.⁹⁵

Viimeinen ulkomaan näyttelyiden vaihe ulottuu noin vuodesta 1936 fasismin loppuun asti, ja sitä leimaa Salvagninin mukaan Marainin ja opetusministeriön vaikutusvallan asteittainen väheneminen ja MinCulPopin ja ulkoministeriön roolin kasvu ulkomaan näyttelyiden järjestämisessä.⁹⁶ Francesca Cavarocchin mukaan vaihetta voi kuvailla MinCulPopin alaiseksi näyttelyvientitoiminnan asteittaiseksi institutionalisoitumiseksi.⁹⁷ Kaksi Italiasta Suomeen 1930-luvulla tuotua taidenäyttelyä ajoittuu tähän kolmanteen vaiheeseen.

MinCulPopin kasvaneesta roolista huolimatta Maraini ja biennaali olivat edelleen mukana näyttelyissä. Biennaali järjesti vuosina 1931–1942 yhteensä noin 30 ulkomaille vietyä näyttelyä, joista osa oli kiertonäyttelyitä. Pääpaino oli Euroopassa, mutta Yhdysvaltojen lisäksi italialaista taidetta nähtiin Australiassa, Intiassa ja joissakin Etelä-Amerikan maissa.⁹⁸ Biennaalin panostus toimintaan ulkomailla on nähty ilmauksena sen eräänlaisesta identiteettikriisistä, jonka aiheutti Milanon triennaalin ja Rooman quadriennaalin yhä kasvava merkitys. Maraini vaati 1930-luvulla jatkuvasti organisaation ja näyttelyiden kansainvälisyyttä, josta on merkinä myös kansallisten paviljonkien merkityksen kasvu biennaalissa. Vuonna 1936 hän pyysi biennaalin presidenttiä kreivi Giuseppe Volpi di Misurataa toimimaan, jotta biennaalin roolille ulkomaille vietävien näyttelyiden tekemisessä myönnettäisiin virallinen

90 Salvagnini 2000, 79–80.

91 Cavarocchi 2010, 69, 88.

92 Relazione sull'attività svolta della Direzione per i Servizi della Propaganda durante l'anno 1937, Rooma 22.12.1937. Busta 95 Appunti per la Propaganda estera. Gabinetto, MinCulPop. ACS; Pretelli 2010, 100–101.

93 Cavarocchi 2010, 190; Salvagnini 2000, 79–80.

94 Salvagnini 2000, 80.

95 Cavarocchi 2010, 186.

96 Salvagnini 2000, 75.

97 Cavarocchi 2010, 192–193.

98 Cavarocchi 2010, 187–188.

tunnustus. Pyyntö täytettiin vuonna 1938 voimaan astuneella ohjesäännöllä, jonka mukaan biennaalin johtokuntaan tuli myös MinCulPopin edustaja ja joka määritteli organisaation yhdeksi tehtäväksi italialaisen modernin maalauksen, kuvanveiston ja grafiikan näyttelyiden järjestämisen ulkomailla asianomaisten ministerien toimeksiantona.⁹⁹ *Direzione Generale della Propaganda* ja sen seuraajien rooli kuitenkin kasvoi noin vuodesta 1936 eteenpäin, ja Marainin rooli italialaisen taiteen lähettiläänä vastaavasti pikku hiljaa pieneni ja biennaalista tuli nimenomaan vain ulkomaille vietyjen näyttelyiden tekninen toteuttaja.¹⁰⁰ Vaikka Salvagninin mukaan Marainin merkityksen kutistuminen oli yksi kolmannen vaiheen keskeinen piirre, aineisto Marainin arkistossa ja hänen osuutensa Suomen ja Italian taidenäyttelysuhteissa osoittavat, että ainakaan vielä vuosina 1937–1938 hänen vaikutusvaltansa ei ollut laskenut.

1930-luvun toisella puoliskolla ulkomaille vietyjen italialaisten näyttelyiden paikoista voi mainita Budapestin vuosina 1936¹⁰¹ ja 1939, Berliinin 1937, Bernin 1938 ja Zürichin 1940. Rooman marssin 15-vuotisjuhlan kunniaksi vuonna 1937 Berliiniin koottu näyttely sisälsi noin sata teosta 1800-luvulta ja noin 200 teosta 1900-luvulta. Italialaisten viranomaisten välisessä kirjeenvaihdossa sille annettiin tärkeä asema, koska sillä nähtiin olevan kansainvälistä merkitystä ja se vietiin nimenomaan Italian ”ystäväkansakunnan” nähtäväksi. Suorin sanoin tuotiin esiin myös sen kansallinen luonne.¹⁰² Näyttelyitä vietiin myös Puolaan, Romaniaan, Bulgariaan, Kreikkaan ja Baltian maihin. Keväällä 1938 järjestettiin kolmen ministeriön yhteistyönä Belgradissa merkittävä italialaisten muotokuvien näyttely, joka käsitti taidetta useilta vuosisadoilta.¹⁰³ Monet 1930-luvun viimeisten vuosien näyttelypaikoista olivat samoissa maissa, jonne suunnattiin samaan aikaan voimakasta fasistista propaganda muillakin kuin taiteen alueilla. Kohteena oli ennen kaikkea Keski- ja Itä-Eurooppa.¹⁰⁴ Näyttelyt takasivat näkyvyyden erityisesti poliittisesti samanmielisillä tai -suuntaisilla alueilla.¹⁰⁵ Näyttelyitä vietiin ulkomaille myös sodan aikana, mutta silloin rintamalinjat ja liittosuhteet määräisivät vastaanottajamaat. Vuosina 1942–1943 italialaisia taidenäyttelyitä järjestettiin Saksassa, Itävallassa ja Espanjassa.¹⁰⁶

Antonio Maraini mainitsi vuonna 1943 laatimassaan raportissa, että ulkomailla oli vuosina 1929–1942 järjestetty 63 italialaista näyttelyä.¹⁰⁷ Määrä on huomattava, etenkin kun ottaa huomioon, että moni niistä kiersi useammassa maassa. Myös italialaisten viranomaisten asiaan liittyvä arkistoaineisto *Archivio Centrale dello Stato*ssa Roomassa osoittaa, että fasistisen Italian taidenäyttelyvaihto ja etenkin näyttelyiden vieminen ulkomaille oli vilkasta ja runsasta. Esimerkkinä ulkomaille vietyjen

99 Cavarocchi 2010, 192; De Sabbata 2006, 177.

100 De Sabbata 2006, 36–37.

101 Budapestin näyttelyn kuraattorina toimi Maraini, ja sillä samoin kuin edellisenä vuonna järjestetyillä näyttelyillä Bukarestissa ja Sofiassa oli Galeazzo Cianon hyväksyntä. Ks. Santoro 2005, 223.

102 Il Ministro per la Stampa e la Propaganda Dino Alfieri S.E. il Marchese On. Giacomo Medici del Vascellolle / Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Rooma 12.12.1936. Fasc. 14/1, n. 5001. Busta 1993. PCM Anni 1934–36. PCM. ACS; Relazione sull’attività dalla Direzione Generale per i Servizi della Propaganda durante l’anno 1937. Busta 95 Appunti per la Propaganda estera. Gabinetto, MinCulPop. ACS.

103 Cavarocchi 2010, 190–191; Salvagnini 2000, 84–85; Santoro 2005, 230, 248.

104 Cavarocchi 2010, 190. Italian kulttuuri-propagandasta Itä-Euroopassa ks. Santoro 2005.

105 Cavarocchi 2010, 193.

106 Relazione sull’attività tecnico-amministrativa svolta dalla Direzione Generale per gli Scambi Culturali durante l’esercizio finanziario 1942–43. Busta 95 Appunti per la Propaganda estera. Gabinetto, MinCulPop. ACS.

107 Antonio Marainin muistio ”Relazione e proposte relative alle mostre d’arte contemporanea all’estero.” La Biennale di Venezia, 14.3.1943. UA 59. Fondo Antonio Maraini. GNAM; Maraini 1936.

näyttelyiden määrästä yhtenä vuonna voi mainita ne taidenäyttelyt, jotka on kirjattu MinCulPopin propagandaosaston vuotta 1937 koskevaan raporttiin. Grafiikkanäyttely *Bianco e nero* oli vuoden aikana kiertänyt ainakin Tallinnassa, Tartossa, Oslossa, Haagissa, Luxemburgissa ja Genevessä. Toinen samanniminen näyttely oli ollut esillä Intiassa ja kolmas kiertänyt jo Bukarestissa ja Sofiassa ja menossa Ankarahan ja Ateenaan. Italialaista modernia ja nykytaidetta oli esitelty Berliinissä. Modernin maisemataiteen näyttely, joka tuli Helsinkiin tammikuussa 1938, oli aloittanut kiertonsa Varsovasta. New Yorkissa oli järjestetty kansainvälisen tanssitapahtuman yhteydessä tanssin inspiroiman taiteen esittely, ja lisäksi valmisteilla oli Etelä-Amerikkaan, ainakin Buenos Airesiin, Santiago de Chileen ja Rio de Janeiroon, vietävä nykytaiteen näyttely.¹⁰⁸ Tämä lista kertoo omalta osaltaan myös siitä, että ulkomainen näyttelytoiminta vilkastui, kun se siirtyi lähinnä MinCulPopin alaisuuteen¹⁰⁹. Taidenäyttelyiden merkitys kansallisessa propagandassa ymmärrettiin hyvin fasisisessa Italiassa, mistä on osoituksena myös ulkomaille vietävien näyttelyiden kontrollointi tai yritys tiukentaa sitä.

Francesca Cavarocchi on todennut, että Antonio Marainin alaisuudessa ulkomaille viedyt italialaisen nykytaiteen näyttelyt vahvistivat asteittain tiettyä taiteen kaanonin, joka oli eklektinen ja avoin esittelmään italialaisen uusimman taiteen suuntauksia, mutta joka kuitenkin häivytti sen ongelmallisimmat ja rohkeimmat suuntauksat. 1930-luvun loppupuolella vallitsi pyrkimys tehdä vähemmän kunnianhimoisia hankkeita, jotka oli suunnattu kansainvälisen keskivertoyleisön makuun. Panostettiin helposti saavutettaviin modernin ja tradition sekoituksiin, visuaalisesti huomattaviin järjestelyihin, mutta suhteellisen vaatimattomin rahallisin panostuksin. Näyttelyt olivat virallisia ja yksinkertaistettuja figuratiivisen aikalaistaiteen esityksiä, tai niillä viitattiin pettämättömiin Italian taiteen menneisiin loistovuosisatoihin ja ammennettiin Italian rikkaasta antiikin ja renessanssin perinnöstä.¹¹⁰

3.2.3 Näyttelyt politiikan palveluksessa: Italian taidetta Lontoossa vuonna 1930 ja Pariisissa vuonna 1935

Käsittelen seuraavaksi kolmea suurta Italian taiteen näyttelyä: Lontoossa vuonna 1930 ja kahta Pariisissa vuonna 1935 järjestettyä taidenäyttelyä. Vaikka ne suuruusluokaltaan, sisällöltään ja saatujen lainojen määrältään ovat poikkeuksellisia, pidän niiden tarkastelua relevanttina. Niihin voi peilata huomattavasti pienempiä ja nykytaiteeseen keskittyneitä Italiasta Suomeen tuotuja näyttelyitä, koska taustalla vaikutti samanlaisia tekijöi-

108 Relazione sull'attività dalla Direzione Generale per i Servizi della Propaganda durante l'anno 1937. Busta 95 Appunti per la Propaganda estera. Gabinetto, MinCulPop. ACS.

109 Cavarocchi 2010, 193.

110 Cavarocchi 2010, 193.

tä, jotka isossa näyttelyssä kuitenkin näkyvät selvemmin. Niissä ilmenee myös samoin viranomaisten ja yksityisten henkilöiden roolit hankkeiden toteuttamisessa. Lontoon ja Pariisin näyttelyt ovat erittäin selkeitä esimerkkejä taiteen käyttämisestä politiikan välineenä.

Francis Haskell pitää yhtenä merkittävimmistä toiseen maahan viedyistä suurnäyttelyistä maailmansotien välissä Lontoossa 1930 järjestettyä *Italian Art 1200–1900* -näyttelyä.¹¹¹ Englannissa oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen esitelty joidenkin muiden maiden taidetta jo ennen sitä virallislouhteisissa näyttelyissä.¹¹² Italiassa näyttelyajatuksesta innostuttiin Lontoossa järjestetyn Espanjan näyttelyn myötä. Vaikutusvaltaisen italialaisen taidekriitikko ja lehtimies Ugo Ojettin mielestä Italian oli seurattava Espanjan esimerkkiä ja lähetettävä taidettaan ulkomaille. Maan oli unohdettava heikkoutensa ja ymmärrettävä, että sen taide oli sekä kansakunnan kunnia että taloudellinen voimavara. Italian viranomaiset eivät ehkä uskoneet maan moderniin taiteeseen, mutta ulkomaille saattoi aina lähettää vanhaa taidetta. Italiassa oli siis jo 1920-luvun alkupuolella Haskellin sanoin ”isänmaallisten italialaisten äänekäs joukko”, joka oli valmis näyttelyvientiin.¹¹³

Vuoden 1930 Italian-näyttelyn aloite ei kuitenkaan tullut Italiasta, vaan Englannista, jossa sen alullepanijana ja puuhanaisena oli Lady Chamberlain, jonka mies Sir Austen Chamberlain oli vuoteen 1929 asti konservatiivihallituksen ulkoministeri. He olivat kumpikin suuria taiteen ystäviä, ja Lady Chamberlain oli myös Italian harrastaja, jolle Mussolini ja fasismi olivat ”heikko kohta”. Hän oli vaikutusvaltainen nainen ja tehokas organisaattori, jolla oli visio suuresta Italian taiteen esittelystä. Näyttelyä kokosi Englannissa pieni, Lady Chamberlainin vetämä komitea. Italiaan muodostettiin oma komitea, johon kuului myös Ojetti, mutta varsinaisena yhdyshenkilönä ja pääkomissaarina oli Breran taidemuseon johtaja ja Lombardian *Soprintendente delle belle arti* Ettore Modigliani (1873–1947), joka toimi kuitenkin Englannin komitean alaisena.¹¹⁴

Mussolini antoi jo varhaisessa vaiheessa näyttelylle tukensa. Hänen motiivinsa olivat poliittiset: hänen valtansa oli tuolloin epävakaa, eikä hänen arvovaltansa Englannissa ollut vielä palautunut sosialistisen kansanedustajan Giacomo Matteottin murhan (1924) jälkeen. Mussolini antoikin Italiassa ohjeet tukea projektia kaikin tavoin ja muun muassa al-lekirjoitti kiertokirjeen, joka liitettiin maansisäisiin lainapyyntöihin. Se korosti, että näyttely oli poikkeuksellinen *italianità*n osoitus. Lainapyynnöt kohtasivat vastustusta, mutta Mussolinin kirje oli tekijä, joka nopeasti vaimensi useimmat vastalauseet.¹¹⁵ Myös ajatusta viedä vanhaa taidetta pois maasta vastustettiin sen vaarallisuuden takia; vastustajia löytyi

111 ”Botticelli in the Service of Fascism” (Haskell 2000, 107–127) käsittelee kyseistä näyttelyä.

112 Haskell 2000, 107–110.

113 Haskell 2000, 108–109. Haskell lainaa Ojettin asiaa koskevia kirjoituksia *Dedalo*-julkaisussa vuonna 1921.

114 Haskell 2000, 109–112, 123.

115 Haskell 2000, 111–123.

muun muassa Italian kulttuurihallinnosta. Julkisissa kokoelmissa olevia teoksia lainattiin ilman vakuutusta.¹¹⁶ Myöhemmässä vaiheessa Mussolini kyllästyi hankkeeseen teosten lainaamisen aiheuttamien vaikeuksien ja Lady Chamberlainin vaatimusten takia. Haskellin mukaan näyttelyhanke kohtasi kuitenkin suurimmat vaikeudet Englannissa ja Lontoossa, ja esimerkiksi teosten saaminen lainaan National Gallerylta oli hankalaa.¹¹⁷

Erinäisten vaiheiden jälkeen näyttely avattiin lopulta Lontoossa Royal Academyn Burlington Housessa 1.1.1930. Esillä oli noin 600 maa-lausta, joista yli puolet oli lainattu julkisista ja yksityisistä kokoelmista Italiassa, sekä veistoksia. Joukossa oli Botticellin *Venuksen syntymän* kaltaisia merkkiteoksia. Neljännes teoksista tuli Ison-Britannian kokoelmista ja loput Yhdysvalloista, Ranskasta, Saksasta, Itävallasta ja muualta Euroopasta. Nimestään *Italian taide 1200–1900* huolimatta näyttely keskittyi renessanssin taiteeseen pystymättä kuitenkaan antamaan siitä tasapainotettua kuvaa. 1600- ja 1700-lukujen taide otettiin Englannissa välinpitämättömästi vastaan, eikä 1800-luvun taidekaan saanut juuri huomiota osakseen. Muuten näyttelystä tuli suosittu: sen näki lähes 540 000 kävijää ja sen aukioloaikaa pidennettiin. Myös lehdistössä annettu palaute oli yleisesti ottaen innostunutta.¹¹⁸

Haskellin määritelmän mukaisesti Lontoon-näyttely oli valtiolinen näyttely: sillä oli viralliset, statukseltaan korkea-arvoiset suojelijat, Italian puolelta kuningas Vittorio Emanuele III, ja se tehtiin yhteistyössä lähettävän maan viranomaisten kanssa. Mussolinin osuuden näyttelyn aikaansaamisessa tunnustivat niin poliitikot, lehdistö kuin yleisö molemmissa maissa, mikä oli hyvää mainosta ja tukea hänelle sekä ulko- että sisäpoliittisesti. Italiassa lehdet toivat selvästi esiin sen, että näyttelyn mestariteokset olivat ”lähettiläitä, joka puhuivat taiteen universaalia kieltä”, ja sen avulla ne pystyivät ajamaan Italian asiaa, *italianitàn* aatetta ja fasismia. Haskell ei kuitenkaan pidä varmana sitä, oliko näyttelyllä saavutettu propagandavoitto Mussolinista ja hänen neuvonantajistaan riittävä suhteessa vaivannäköön, kustannuksiin ja riskeihin. Mahdollinen propaganda-arvo menetettiin muutaman vuoden kuluttua poliittisen tilanteen muutosten johdosta, ja Italian hyökkäys Abessiniaan 1935 ja Kansainliiton aloitteesta Italiaa vastaan kohdistetut pakotteet johtivat kriisiin Italian ja Ison-Britannian suhteissa.¹¹⁹

Sileno Salvagnini pitää Lontoon-näyttelyä selvänä osoituksena siitä, että taiteella oli Mussolinille pelkästään poliittinen merkitys, ja se oli ainoa syy, jonka vuoksi hän muutaman harvan kerran otti kantaa taidesioihin. Mussolini ei antanut lupaa siihen, että Lontoosta palaavat teokset voitaisiin asettaa näytteille Milanoon, jolloin myös italialaisilla olisi mah-

116 Salvagnini 2000, 374–376.

117 Haskell 2000, 110–114, 116–117, 120–123.

118 Haskell 2000, 123–125.

119 Haskell 2000, 120, 126.

dollisuus nähdä aarteet yhteen paikkaan kerättyinä. Omien kansalaisten mahdollisuus oman maansa taiteen näkemiseen ei kiinnostanut häntä.¹²⁰

Francis Haskell korostaa vuoden 1930 Lontoon-näyttelyn poliittisia taustoja, mutta Emily Braun näkee sen ennen kaikkea prototyyppinä kulttuuridiplomatiasta näyttelyn muodossa. Hänestä se pelkästään vahvisti taiteen lähettiläsroolia kansainvälisissä suhteissa. Poliittiset tekijät vaikuttivat hänen mukaansa sen sijaan alusta alkaen vahvasti suuren Italian taiteen näyttelyn järjestämiseen Pariisissa, Petit Palais'ssa 1935. Kyseessä oli *L'Art Italien de Cimabue à Tiepolo*, joka keskittyi nimensä mukaisesti renessanssin ja barokin italialaiseen taiteeseen ja oli siihen mennessä mahdollisin näyttelyksi koottu esittely aiheestaan. Siellä oli esillä 490 maalausta, joista 2/3 Italiasta ja loput Ranskasta ja eri puolilta maailmaa, 100 veistosta, 240 piirustusta, 150 graffikanlehteä ja 600 esinettä. Lainoja oli noin kaksi kertaa Lontoon-näyttelyyn verrattuna, ja huomattavaa oli myös niiden harvinaislaatuisuus. Teoksia saatiin lainaan Yhdysvaltoja ja Neuvostoliittoa myöten ja italialaisten museoiden lisäksi poikkeuksellisesti myös kirkoista. Mukana oli joitakin tunnettuja teoksia, jotka olivat olleet Lontoossakin, mutta lisäksi siellä oli esimerkiksi Uffizista Michelangelon *Doni Tondo* ja Brerasta Raffaellon *Neitsyt Marian häät*. Pietarista lainattiin Leonardo da Vincin *Madonna Litta*. Järjestäjien tavoitteena oli luoda näyttelystä ”ideaalimuseo”, ja sitä mainostettiin ainutlaatuisena mahdollisuutena nähdä mahtavin italialaisten mestariteosten kokoelma, joka koskaan on koottu yhteen paikkaan. Tätä ”spektaakkelia” kävikin ihailemassa noin 650 000 katsojaa sen kahden kuukauden aukiolon aikana.¹²¹

Pariisin-näyttely oli myös mitä suurimmassa määrin virallinen näyttely: se oli ranskalais-italialainen yhteistyöprojekti, jota hoidettiin sekä diplomaattisesti näyttelykuraattoritasoilla. Jo pitempään ilmassa ollut ajatus alkoi toteutua, kun Ranskan erikoislähettiläs Roomassa Henri de Jouvenel esitti idean Mussolinille alkuvuodesta 1933. Se sai Mussolinin innostuneen tuen, ja läpi hankkeen toteuttamisen vaikutti taustalla hänen toivomuksensa tai vaatimuksensa tehdä näyttelystä hieno. Se auttoi varmistamaan lainoja Italiasta ja ulkomailta alle puolessa vuodessa.¹²² Mussolinin suojeleminen tähän uuteen näyttelyhankkeeseen muutama vuosi Lontoon-näyttelyn jälkeen osoittaa mielestäni, että päinvastoin kuin Haskell epäilee, Mussolini ei pitänyt Lontoon-näyttelyn hyväksi tehtyjä ponnisteluja turhina ja sen avulla saavutettuja tuloksia riittämättöminä.

Molempien maiden korkean tason hallintovirkamiesten ja liikemiesten mukaan ottaminen alleviivasi näyttelyn poliittisia tavoitteita. Italiassa Mussolini antoi projektin vävyensä Galeazzo Cianon vastuulle;

120 Salvagnini 2000, 377.

121 Braun 2005, 173–174; Cavarocchi 2010, 188–189.

122 Braun 2005, 173.

tämä oli silloin *Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda* johtaja. Pääkuraattorina oli Ugo Ojetti, joka oli yksi Lontoon näyttelyinkin tekijöistä. Ojettilla oli vaikutusvaltaa Firenzen museoihin, yhteyksiä eurooppalaisiin kuraattoreihin ja läheiset suhteet ylimpään fasistiseen hierarkiaan, mikä osaltaan auttoi teoslainojen saamisessa. Ojetti oli taidehistorioitsija ja Italian Kuninkaallisen Akatemian jäsen ja Emily Braunin mukaan yksi esimerkki siitä, että fasistisen hallinnon kuvataidepolitiikan päätöksäiset tekivät taiteen ammattilaiset eivätkä pelkät byrokraatit. Alan asiantuntemus antoi uskottavuutta ja takasi laadun, mikä kohotti näyttelyn poliittista painoarvoa. Kaikkien haluttujen teosten lainaaminen ei sujunut ongelmitta¹²³. Mussolini päätti, etteivät valtion omistamat teokset tarvitseet vakuutusta. Näyttelyn kustannusten maksaminen oli tärkeä arvovaltakysymys Italialle, eikä Ranskan sen tähden haluttu osallistuvan siihen. Italian diktatorinen järjestelmä takasi muuten ehkä melko mahdolliset lainat Italiasta, kontrolloidun, mutta hyvän näkyvyyden Italian lehdistössä ja propagandatyön edullisen vastaanoton saamiseksi ulkomailla.¹²⁴

Braunin mukaan kyseessä oli nimenomaan fasistien propagandanifestaatio ja ulkopoliittisten suhteiden parantamiseen tähtäävä tapahtuma. Näyttely sai propaganda-arvonsa siitä tavasta, jolla fasismi hyödynsi renessanssia. Kansainvälisenä suur tapahtumana se käytti ennennäkemättömässä mittakaavassa hyväkseen kulttuurista pääomaa. Kyse ei ollut niinkään esineistä ja taideteoksista itsestään kuin kulttuurisen voiman spektakkelista, taiteesta politiikan – erityisesti Ranskan ja Italian suhteiden – palveluksessa. Se oli erinomainen näyttö Italian hallituksen kyvystä voittaa logistiset ongelmat ja luoda kansainvälistä yhteistyötä hetkellä, jolloin Mussolini pyrki epätoivoisesti nostamaan Italian merkitystä ja profilia Euroopan näyttämöllä. Italian ja Ranskan poliittiset suhteet olivat alkaneet huonontua jo 1880-luvulla, kun Ranska oli estänyt Italian suunnitelman Tunisian kolonisoimisesta. Ensimmäisen maailmansodan lopputulos oli ollut pettymys Italialle, mikä ei parantanut suhteita. Italiassa koettiin, että Ranska kohteli sitä kuin toisen luokan kansakuntaa, ja suhteet vain huononivat 1920-luvun kuluessa fasismien noustua valtaan. Juuri liitto Ranskan kanssa oli kuitenkin tärkeä Mussolinille, sillä Italian suhteet Saksaan olivat tuolloin huonot ja suhteet Isoon-Britanniaan huonontuneet. Ranskassa haluttiin parantaa virallisia suhteita Italiaan, myös korkeakulttuurin keinoin, huolimatta Ranskassa vallitsevasta varauksellisesta suhtautumisesta fasismiin. Italia tarvitsi tukea tai ainakin myötämielisyyttä myös imperialististen haaveidensa toteuttamiseksi Abessinian suunnalla.¹²⁵

123 Mielenkiintoinen yksityiskohta on se, että Lontoon näyttelyn italialainen kuraattori ja Lombardian *soprintendente delle belle arti* Ettore Modigliani kieltäytyi aluksi lainaamasta Milanon Brerasta Raffaellon *Neitsyt Marian häitä*.

124 Braun 2005, 176–178. Ranska yhtyi fasistisen Italian tapaan ja näyttelyyn tulijoille tarjottiin alennusjunalippuja. Luksuspakettimatkojakin oli tarjolla.

125 Braun 2005, 174, 178–179.

Näyttelyssä kulminoitui näiden kahden kansakunnan vuosina 1933–1935 tapahtunut lähentyminen. Sympatioiden aikaansaamiseksi hyödynnettiin kahta seikkaa: humanismia ja kuviteltua henkistä yhteyttä kahden latinalaisen kansakunnan välillä, ns. *latinità*-ajatusta ja siihen liittyviä henkisiä arvoja. Näyttelyn katsottiin esittelevän latinalaisen sivilisaation jatkuvuutta keskiajalta nykypäiviin ja sen sisäistä yhteyttä. Se toi kuitenkin esiin myös sen saman vaikeuden, joka fasismilla muutenkin oli löytää suora yhteys niin kutsutusta toisesta, paavien Roomasta kolmanteen, Mussolinin Roomaan eli suora historiallinen, kulttuurinen ja kansallinen jatkuvuus. Ongelma tuli selvästi esille näyttelyn sisällösäkin: renessanssi ja barokki olivat Italian historiassa aikakausia, jolloin muun hajanaisuuden lisäksi taide oli korostetun jakaantunut alueellisiin koulukuntiin.¹²⁶

Samalla kun näyttelyä valmisteltiin, Italia ja Ranska neuvottelivat myös poliittisen sopimuksen aikaansaamiseksi. Se allekirjoitettiin Roomassa tammikuussa 1935, neljä kuukautta ennen Petit Palais'n näyttelyn avaamista 16.5. Sopimukseen sisältyi muun muassa yhteistyö Saksan mahdollisen hyökkäyksen sattuessa. Neuvotteluissa saavutettiin myös ”äänetön yhteisymmärrys” koskien Italian Abessinia-suunnitelmia, vaikkakaan sotilasoperaation mahdollisuudesta ei keskusteltu. Sopimus otettiin vastaan Ranskassa pääosin myönteisesti ja myyttistä latinalaista unionia korostaen. Näyttely koettiin eräänlaiseksi sopimuksen ratifioinniksi.¹²⁷

Näyttely sai Ranskan lehdistössä yleisesti ottaen positiivisen vastaanoton, vaikkakin sensuroimattomassa lehdistössä kielteiset mielipiteet olivat näkyvämpiä kuin Italian sensuroiduissa lehdissä. Kritiikkiä esittivät lähinnä vasemmistolehdet.¹²⁸

Samaan aikaan kun *De Cimabue à Tiepolo* oli esillä Pariisissa Petit Palais'ssa, esiteltiin Italian 1800- ja 1900-lukujen taidetta Jeu de Paumessa samassa kaupungissa. Myös tällä näyttelyllä yritettiin täyttää aukkoa, joka oli paavien Rooman ja Mussolinin Rooman välissä. Näyttelyä tuki *Comitato Italia-Francia*¹²⁹, ja sen kokoaminen annettiin Venetian biennaaliorganisaatiolle. Kuraattorina oli Antonio Maraini. Esillä oli 400 teosta,¹³⁰ maalauksia, veistoksia, paperitöitä ja koristetaidetta, 160 taiteilijalta, joista sata oli vielä tuolloin elossa. Maraini hyväksytti laatimansa taiteilija- ja teoslistan Mussolinilla ja Cianolla. Hänen tehtävänsä oli vaativa, koska näyttelyn tuli todistaa fasismien aikana tapahtunut Italian kulttuurinen uudelleensyntyminen.¹³¹

Näyttely pyrki osoittamaan *latinità*n jatkuvuuden ja Italian yhdistymisen, *Il Risorgimenton*, ajan alueellisten koulujen kehittymisen taiteiden ja kansakunnan yhteydeksi fasismien aikana. Keskeisenä ongelma-

126 Braun 2005, 175–176, 182–183.

127 Braun 2005, 179–181. Aikalaiset pohtivat, oliko idea näyttelystä syntynyt ennen sopimusta vai oliko se tulosta sopimusneuvotteluista. Ciano vastasi siihen avajaispuheessaan, että jos näyttelyidea saatiin ennen poliittista lähentymistä, se osoitti, että sopimukselle välttämättömät olosuhteet olivat aina olleet olemassa ”hengen valtakunnassa”.

128 Braun 2005, 181–182.

129 *Comitato Italia-Francia* perustettiin vuonna 1933 rinnakkaisena ranskalaisille *Comitès Franco-Italie* -yhdistyksille, jotka olivat parlamentaarikkojen ja intellektuellien perustamia eräänlaisia lobbaus- ja ystävyyshdistyksiä. *Comitato* ei ollut bilateraalinen ranskalaisten yhdistysten tapaan, vaan yksinomaan italialaisten hallussa. Siitä muodostui lähinnä eräänlainen vastaanottokomitea erilaisiin kulttuuri- ja muihin tapahtumiin, joiden päämääränä oli maiden välinen ystävyys. Johtokuntaan kuuluivat mm. Ugo Ojetti ja Antonio Maraini. Ks. Cavarocchi 2010, 137.

130 Braun antaa tämän luvun, mutta Francesca Cavarocchin mukaan teoksia oli kaiken kaikkiaan 850. Ks. Cavarocchi 2010, 188.

131 Braun 2005, 183. Näyttelystä ks. myös De Sabbata 2006, 36–37.

na oli se, että 1800-luvun italialaista taidetta tunnettiin huonosti maan ulkopuolella, ja se jäi helposti edeltävän taiteen varjoon. Lisäksi sitä esiteltiin nyt Pariisissa, joka oli ollut taiteen pääkaupunki 1800-luvulta alkaen, mikä ei antanut Italian uudemmalle taiteelle edullista vertailuasemaa. Maraini otti näyttelyyn vain jo etabloituneita taiteilijoita, ja linjana oli maltillinen eklektismi. Hän korosti, että Italian taiteen ainutlaatuisuus oli sen moninaisuudessa. Näyttely ei kuitenkaan antanut tasapuolista kuvaa italialaisesta uudemmasta taiteesta, vaan keskittyi figuuriin ja toscanalaiseen uusrealismiin. Teoksia ei ollut juuri lainkaan lainattu suurista italialaisista yksityiskokoelmista.¹³² Italian taide jäi alakynteen ranskalaisen rinnalla, mutta toisaalta sekin käännettiin eduksi ranskalais-italialaisia suhteita ajatellen. Myöntämällä Ranskan dominanssin taiteen alalla 1800- ja 1900-luvuilla Italia saattoi kohteliaasti vastata oman 1300–1700-lukujen taiteensa saamaan ihastuneeseen vastaanottoon.¹³³

Päinvastaisista pyrkimyksistä huolimatta näyttely paljasti Emily Braunin mukaan edelleen Italian taiteen ryhmäkuntaisuuden ja itse asiassa kansallisen tyylin puuttumisen.¹³⁴ On muistettava, että vaikka Braun tuntuu rinnastavan kansallisen yhtenäisyyden taiteelliseen ja tyylliseen yhtenäisyyteen, ne ovat kaksi eri asiaa, ja vaikka Italiassa suosittiinkin tietynlaista taidetta, fasismin päämääränä ei taiteen alalla ollut yksi tyyliltään yhtenäinen taide. Braun toteaa kuitenkin myös, että toisaalta italialaiset esittivät tyyllisen moninaisuuden osoituksena siitä vapaudesta ja humanista ilmapiiristä, jossa taiteilijat heidän mukaansa saivat työskennellä fasismin aikana. Konservatiivinen ranskalainen ja kansainvälinen lehdistö vahvisti, että Italian nykytaide oli pystynyt vastustamaan ulkomaisia vaikutteita ja palauttanut itselleen arvokkuuden. Kaikki eivät kuitenkaan yhtyneet näihin mielipiteisiin, eivätkä pitäneet Mussolinin vapaata kulttuuripolitiikkaa onnistuneena. Pääosin ranskalaiskriitikot kuitenkin vaikenivat koko oman ajan osuudesta keskittyen mieluummin 1800-luvun taiteeseen. Italialaiset järjestäjät tiesivät kuitenkin jo etukäteen heikkouksista, jotka vertailtaessa nostettaisiin esiin.¹³⁵ Tätä uudempaa taidetta kävi katsomassa 120 000 kävijää¹³⁶ eli huomattavasti vähemmän kuin vanhaa taidetta, vaikka tulos on sinänsä kunnioitettava. Pariisin-näyttelyt kuuluvat Marainin vahvasti dominoimaan Italian ulkomaannäyttelyjen toiseen vaiheeseen, jolle olivat ominaisia juuri suurnäyttelyt.

Huolimatta näyttelyn ja valtiosopimuksen myötä syntyneestä suotuisasta vaiheesta Italian ja Ranskan suhteissa, tilanne muuttui nopeasti. Lokakuussa 1935, kolme kuukautta näyttelyn sulkemisen jälkeen, Italia hyökkäsi Abessiniaan. Ranskan sopimusneuvottelija Pierre Laval

132 Cavarocchi 2010, 189; Salvagnini 2000, 81–82.

133 Braun 2005, 183–186.

134 Braun 2005, 183–186.

135 Braun 2005, 183–186; Salvagnini 2000, 82–84.

136 Cavarocchi 2010, 189; Salvagnini 2000, 81.



ITSENÄISEN SUOMEN ensimmäinen ulkomaille viemä taidenäyttely järjestettiin Kööpenhaminassa vuonna 1919. Näyttelyluettelon kansi.

VTM:n KIRJASTO.

kielsi antaneensa Italialle vapaat kädet tässä asiassa. Kansainliiton jäsenmaana ja Englannin painostuksesta Ranska joutui liittymään Italian vastaisiin pakotteisiin.¹³⁷

Lontoon ja Pariisin näyttelyt vaikuttivat myönteisellä tavalla Italian suhteisiin Isoon-Britanniaan ja Ranskaan, ja jälkimmäisen kohdalla taide­näyttely liittyi kiinteästi myös valtiollisen sopimuksen solmimiseen. Italia ei kuitenkaan pystynyt hankkimaan niillä hyväksyntää hyökkäykselleen Abessiniaan. Se tuhosi parantuneet suhteet, joten näyttelyistä ei pitkällä aikavälillä ollut toivottua hyötyä.

3.3 SUOMEN KUVATAIDE- NÄYTTELYVAIHTO VUOSINA 1917–1944

3.3.1 Suomea tunnetuksi ja vaikutteita ulkomailta

Maan tunnetuksi tekeminen oli tärkeää tutkimusajanjakson valtiollisessa politiikassa. Halu-

tunlaisen Suomi-kuvan rakentamiseen liittyivät ja siinä yhdistyivät erilaiset taustatekijät ja motiivit: kansainvälis-poliittiset (Suomi oli itsenäinen länsimaihin kuuluva valtio), taloudelliset ja kaupalliset (suomalaisen tuotteiden myynti, matkailun tuomat tulot), kulttuuriset (kulttuurin vienti ja markkinointi) ja sisäpoliittiset (millaista Suomea rakennettiin). Taustalla olivat sotienvälisenä ja toisen maailmansodan aikana nationalistiset aatteet. Nuori kansallisvaltio Suomi halusi maailman tuntevan sen vankkana itsenäisenä valtiona ja sisäisesti yhtenäisenä kansakuntana, jolla oli oma erityinen suomalainen kulttuuri. Suomesta haluttiin luoda kuvaa tiettyyn, samanlaisten valtioiden ryhmään kuuluvana maana, mikä korostetuimmin tarkoitti sitä, että haluttiin painottaa Suomen kuuluvan länsimaihin. Tavoitteiden saavuttamiseksi oli esiteltävä myös oman maan taidetta ja kulttuuria ulkomailla, ja oli yleinen käsitys, että myös Suomen taiteen näyttelyiden vieminen ulkomaille hyödyttäisi laajemminkin Suomen tunnetuksi tekemistä. *Iltalehden* kulttuurivientiä puoltavassa kirjoituksessa vaadittiin, että Suomi oli tehtävä ulkomailla tunnetuksi muustakin kuin siitä, että täällä ”juostaan kovaa, valmistetaan hyvää voita ja erinomaista selluloosaa”.¹³⁸

Kansainväliselle yleisölle melko vieraan Suomen tunnetuksi tekeminen otettiin erillisenä asiana esiin vuonna 1918 perustetussa ulkoasiainministeriössä heti sen toiminnan alkuvaiheissa,¹³⁹ ja se kuului suomalaisen diplomatian tavoitteisiin heti itsenäistymisestä lähtien.¹⁴⁰ Ministeriö ja Suomen edustustot ulkomailla olivatkin merkittävin Suomi-kuvan rakentaja,¹⁴¹ mutta työhön osallistuivat erilaiset yhdistykset ja elimet sekä yksityiset henkilöt.

137 Braun 2005, 186.

138 ”Järjestelmä tarpeen.” *Iltalehti* 26.2.1927.

139 Esimerkiksi jo syksyllä 1921 ulkoministeriön sanomalehtitoimisto järjesti kotimaisille lehtimiehille tilaisuuden, jossa käsiteltiin Suomen tunnetuksi tekemistä ulkomailla. Ks. C–a., ”Vi och utlandet.” *Dagens Press* 3.9.1921; ”Suomen tunnetuksi tekeminen.” *US* 4.9.1921.

140 Nevakivi 1988, 130.

141 Ks. Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, passim; Nevakivi 1988, 130–132. UM:n ja edustustojen onnistumisesta työssään Suomen tunnetuksi tekemisessä on erilaisia näkemyksiä. Nevakiven mukaan työ oli sotien välisenä kautena tuloksetonta, kun taas Juhani Paasivirta katsoo, ettei Suomen kulttuuri ollut juurikaan tunnettua ulkomailla 1930-luvun lopulla. Ks. Nevakivi 1988, 130, 133 ja Paasivirta 1984, 304, 447–448.

Ulkoministeriön vuonna 1934 laatimassa selvityksessä Suomen ulkomailla tekemästä kulttuuripropagandasta käytiin yleispiirteissään läpi Suomen tunnetuksi tekemisen eri muodot, joita oli yhdeksän: musiikki, taidenäyttelyt, elokuvat, kirjallisuus, suomen kielen lehtoraatit ulkomaisissa yliopistoissa, Suomi-toimistot, Suomea käsittelevät esitelmät, radio ja lehtiartikkelit. Selvityksessä todettiin, että useissa Euroopan maissa oli järjestetty suomalaisen taiteen, taideteollisuuden, huonekalujen ja sosiaaliarkkitehtuurin näyttelyitä, joita valtio oli usein tukenut. Tiedettiin, että näyttelyitä oli myös suunnitteilla. Ulkoministeriön, lähetystöjen ja konsulaattien välityksellä ulkomaisiin taidenäyttelyihin oli lähetetty lisäksi suomalaisia taideteoksia, kirjallisuutta ja valokuvia.¹⁴²

Maan tunnetuksi tekeminen koettiin tärkeäksi myös poliittisella tasolla. Vuonna 1927 tehtiin eduskunta-aloite, jossa esitettiin 100 000 markan ottamista valtion seuraavan vuoden talousarvioon hallituksen käytettäväksi suomalaisen kuva- ja säveltaiteen tunnetuksi tekemiseksi ulkomailla. Taiteilijat olivat osoittaneet olevansa kiinnostuneita taiteen viennistä ulkomaille, mutta varojen puute oli estänyt suunnitelmat tai kutistaneet ne lähes olemattomiin. Aloitteen tekijät uskoivat, että suomalaisen taiteen esittely suurissa sivistyskeskuksissa hyödyttäisi myös kotimaisen taiteen kehitystä, sillä se innostaisi taiteilijoita yhä parempiin suoriutuksiin ja ulkomailta saatava objektiivinen arvostelu vaikuttaisi omalta osaltaan samaan suuntaan. Käytännössä toiminta olisi helppo järjestää taidelautakuntien ja taidejärjestöjen avulla, kunhan valtio myöntäisi sitä varten riittävästi rahaa. Kuvataidetta oli sen mukaan tarkoitus tehdä tunnetuksi erityisesti Suomen osallistumisella ulkomaisiin taidenäyttelyihin,¹⁴³ mihin laskettiin myös näyttelyvaihto. Aloite ei johtanut toivottuun lopputulokseen.

Taiteen arvon Suomen tunnetuksi tekemisessä sekä maan ulkomaansuhteiden solmimisessa tunnusti myös suomalainen kuvataidekenttä.¹⁴⁴ Syksyllä 1927 *Helsingin Sanomat* kysyi kuudelta suomalaiselta kulttuurivaikuttajalta, mitä heidän mielestään olisi tehtävä suomalaisen taiteen tunnetuksi tekemiseksi ulkomailla. Kuvataidetta edustivat Eero Järnefelt ja Onni Okkonen¹⁴⁵. Haastattelukierroksen taustalla oli Tanskassa tehty ehdotus propagandakeskuksen perustamisesta tanskalaisen taiteen tunnetuksi tekemiseksi ulkomailla. Kaikki pitivät suomalaisen kulttuurin tunnetuksi tekemistä erittäin tärkeänä. Järnefelt kannatti toimistoa, kun taas Okkonen ei uskonut, että siitä tulisi merkityksellinen juuri kuvataiteen kannalta. Järnefelt totesi, että suurissa Euroopan maissa Suomen taide oli melkein tuntematonta, sillä suomalaisten taidenäyttelyiden tai muiden taidetilaisuuksien järjestämiseksi Euroopan

142 Finlands Kulturpropaganda, selvitys 1934. Muu propagandatoiminta 1934–1935. Fb 19 G. UMA.

143 K. H. Wiik / Eduskunnan sivistyslautakunta Torsten Stjernschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Helsinki 13.10.1927. Fi kirjeenvaihto 1919–1928. ATMA. STA:n säätiön arkisto. VTM; ”Kulttuuripropagandamme ulkomailla.” HS 20.9.1927. Kun aloite tuli eduskunnan sivistysvaltiokunnan käsiteltäväksi, valiokunta tiedusteli asiantuntijoiden mielipidettä esityksestä. Mielipidettä kysyttiin muun muassa Ateneumin taidekokoelmien intendentiltä Torsten Stjernschantzilta. Seuraavana keväänä eduskunnan sivistysvaliokunta esitti 100 000 markkaa hallituksen käytettäväksi samaan tarkoitukseen. Ks. ”Sivistystarkoituksiin varattavat määrärahat ensi vuoden budjetissa.” US 18.3.1928.

144 Ks. esim. Torsten Stjernschantz / Ateneumin taidekokoelmat Tancred Boreniukselle, Helsinki 25.9.1920. Fi kirjeenvaihto 1919–1928. ATMA. STA:n säätiön arkisto. VTM; ”Järjestelmä tarpeen.” Ilta-lehti 26.2.1927; ”Mitä olisi tehtävä taiteemme tunnetuksi tekemiseksi ulkomailla.” HS 16.9.1927; ”Viikon varrelta.” US 24.9.1927; ”Suomen taiteessa on paljon kanavoimatonta voimaa, joka on saatava oikeaan uomaan.” US 29.12.1927.

145 Muut haastatellut olivat Yrjö Hirn, Robert Kajanus, Armas Lindgren ja Viljo Tarkkiainen.

suurkaupunkeihin ei ollut saatu valtiolta rahaa. Tärkeintä olisikin saada taloudelliset mahdollisuudet toimintaan. Onni Okkonen suhtautui Suomen taiteen viemiseen yllättäen muita haastateltuja varauksellisemmin. Taustalla saattoi olla 1900-luvun alussa ja vuonna 1919 ulkomailla järjestettyjen näyttelyiden odotettua huonompi menestys. Kuvataiteen kohdalla tunnetuksi tekeminen merkitsisi hänen mukaansa lähinnä ulkomaille vietäviä näyttelyitä, jotka – kuten hän myönsi – herättivät hyvin järjestettyinä kunnioitusta ja saattoivat joskus johtaa ostoihinkin. Kulttuuripropagandaa oli tehtävä ”harkiten ja huolella”, sillä ”huono ja keskinkertainen propaganda enemmän pilaa kuin hyödyttää asiaa”. Hän muistutti, että kansat olivat myös herkkiä arvostelemaan ja halveksimaan toisiaan.¹⁴⁶

Okkonen siirtyi kuitenkin pian tukemaan selkeämmin näyttelyvientiä, ja jo vuoden kuluttua hän kirjoitti, että näyttelysuhteet olivat tärkeä tie Suomen kulttuurin tunnetuksi tekemiseksi ja sitä kautta saatiin myös uusia kulttuurivaikutteita Suomeen. Suomalaisen taiteen kehityksen kannalta oli tärkeää viedä ulkomaille nimenomaan suomalaisen nykyaiteen näyttelyitä. Näin suomalaisille taiteilijoille tarjoutuisi tärkeä mahdollisuus saada ulkomaista kritiikkiä. Taiteen tunnetuksi tekemiseen sijoitettu raha ei ollut hukkaan heitettyä.¹⁴⁷ Okkonen piti kuvataidetta ”valloittavana voimana, jonka kautta Suomi on luovana tekijänä vähin erin päässyt maailman tietoisuuteen”.¹⁴⁸ Taidetta pidettiin keinona, jolla maa saattoi esitellä ulospäin kulttuurinsa korkeaa tasoa.¹⁴⁹

Lisämäärärahojen vaatimisen ohella vain harva asiaan kantaa ottaneista ehdotti konkreettisia toimenpiteitä taiteen viennin edistämiseksi. Taiteilija Ville Vallgren oli kuitenkin liikkeellä jo vuonna 1919, jolloin hän ehdotti, että Suomen lähetystöön Pariisiin perustettaisiin kuvataidejohtajan tai -neuvoksen virka. Tämän tehtävänä olisi auttaa kaikissa niissä seikoissa, joita Suomen taide vaati pystyäkseen kehittymään, saavuttamaan hyviä tuloksia ja tekemään Suomen ja sen kyvyn tunnetuiksi suurille kansakunnille.¹⁵⁰

”Ulkomaiset näyttelyt tuovat vaihtelua ja mielenkiintoa yleisölle ja ovat erikoisesti omille nuorille taiteilijoillemme tärkeitä opinsaannin ja vertailujenteon tilaisuuksia”, kiteytti Valtion kuvaamataidelautakunta Suomeen tuotavien ulkomaisten näyttelyiden merkitystä vuonna 1938.¹⁵¹ Ne olivatkin yleisimmät perustelut ulkomaisen taiteen esittelylle Suomessa kansainvälisten suhteiden ohella. Ulkomaisen taiteen näkeminen kotimaan näyttelyissä oli taiteilijoille opintomatkojen arvoista ja suurel-le yleisölle ”herätyksenä ja opastuksena muun maailman taiderientojen tutustumiseen”, kuten *Helsingin Sanomien* arvostelija Edvard Richter

146 ”Mitä olisi tehtävä taiteemme tunnetuksi tekemiseksi ulkomailla.” HS 16.9.1927.

147 O. O-n., ”Taiteemme ulkomaisista suhteista.” US 9.9.1928.

148 O. O-n., ”Taiteemme asia ja nykyhetki.” US syyskuu 1932.

149 Ks. esim. ”Nykytilanne ja kuvaamataiteet. Kuvaamataiteilijat ja asiantuntijat sen asemasta nyt ja lähitulevaisuudessa.” SSd 12.10.1940 (STS:n puheenjohtaja Yrjö Liipola).

150 Ville Vallgren Carl Enckellille, Pariisi 23.10.1919 (puhtaaksikirjoitettu kappale). 125/1176 KD 1919. Fb 65 Ranska. UMA.

151 VKltn kokouksen 20.11.1938 pöytäkirja § 3 ja liite 3 (ltn lausunto OPM:lle 30.6.1938). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltn KA.

kirjoitti.¹⁵² Näkemys siitä, että ulkomaiset näyttelyt saattoivat ainakin osittain korvata taiteilijoiden ulkomaiset opintomatkat, oli yleinen.¹⁵³ *Tulenkantajat*-lehdessä kirjoittanut nimimerkki E. S-nen. (mahdollisesti Elias Siippainen) jopa näki vilkkaan näyttelyvaihdon osoituksena Suomen demokraattisista oloista.¹⁵⁴ Toisen maailmansodan aikaisissa eristyneissä oloissa ulkomaisen taiteen näkeminen, vaikka vain suomalaisista yksityiskokoelmista koottuna ja jo aikaisemmin nähtynä, oli erityisen merkittävää.¹⁵⁵

Toisaalta jotkut kokivat, että ulkomaisiin taidenäyttelyihin suhtauduttiin Suomessa nihkeästi ja jopa torjuvasti. Taidehistorioitsija ja kriitikko Nils-Gustav Hahl kirjoitti Ludvig Wennervirrälle vuonna 1934: ”Iloitkaa niistä harvoista ulkomaalaisista taidenäyttelyistä, joiden tie kulkee meille, älkääkö osoittako taiteilijoille hyvänsuopuuttanne kansallisen umpisiitostilaston muodossa, joka voi johtaa vain henkiseen rappioitumiseen”. Tämä Hahlin vastaus ilmestyi Wennervirran arvosteltua neuvostografikan ja Halmstad-ryhmän näyttelyiden järjestämistä Suomessa.¹⁵⁶ Antero Rinne kirjoitti vuoden 1939 alussa, että syynä Suomen haluttomuuteen järjestää ulkomaisia näyttelyjä oli ollut pelko jonkinasteisesta tartuntavaarasta, että ”kansallinen” taiteemme saisi ei-toivottuja vaikutteita uudesta ulkomaisesta taiteesta.¹⁵⁷ Myöhempi vaihtonäyttelyiden tarkastelu osoittaa, että Rinteen mainitsemaa yleistä haluttomuutta on lähdeaineistosta vaikea löytää.

Ulkomaisten näyttelyjen nähtiin silloin tällöin vaikuttaneen selvästi suomalaisiin taiteilijoihin, joskus hyvin ja joskus huonosti tai liikaa. Taidekriitikko Antero Rinne riemuitsi Taidehallissa keväällä 1941 järjestetyn yleisen näyttelyn arvostelussaan siitä, että monien Suomessa olleiden ulkomaisten ja erityisesti norjalaisten näyttelyiden positiivinen vaikutus alkoi näkyä suomalaisessa taiteessa. Hän kyseli toiveikkaasti, oliko Suomen taiteelle koittamassa uusi nousu.¹⁵⁸

3.3.2 Vaihtonäyttelyiden järjestäjät ja rahoitus

Kuvataidenäyttelyvaihto muiden maiden kanssa kuului olennaisena osana itsenäistyneen Suomen ulkomaansuhteiden luomiseen. Suomen taiteen näyttelyitä ulkomailla tai ulkomaisia näyttelyitä kotimaassa järjestivät tutkimusajanjaksolla yksityiset taidegalleriat, taiteilijajärjestöt, Suomen Taideyhdistys ja sen vuonna 1922 perustettu luottamusneuvosto Taideakatemia sekä Helsingin Taidehalli perustamisestaan vuonna 1928 alkaen. Opetus- ja ulkoministeriöillä oli oma roolinsa erityisesti rahoittajina ja kutsujen välittäjinä. Ulkoministeriö oli aktiivisemmin mukana monessa projektissa. Suomen taidetta ulkomaille vietäessä näyttelykomi-

152 R., ”Ulkomaiset taidenäyttelyt.” HS 17.10.1927.

153 Esimerkiksi Taidehallin johtaja Bertel Hintze sanoi *Karjala*-lehden haastattelussa vuonna 1938, että näyttelyt olivat korvanneet ulkomaille tehtäviä opintomatkkoja, ja vain harvalla taiteilijalla olikin mahdollisuus oleskella ulkomaila viikkoa tai kahta pitempään. Ks. U., ”Taideteoksia ostavien maku on kehittynyt.” *Karjala* 22.1.1938. Samanlaisia mielipiteitä esitettiin eri yhteyksissä, ks. esim. ”Elävän taiteen tuulahduksen merkitys.” TS 15.1.1939, jossa käsitellään ranskalaisen taiteen näyttelyä vuonna 1939.

154 E. S-nen., ”Viimeaikaisiin taidenäyttelyihin tutustumassa.” *Tulenkantajat* 25.3.1938.

155 Mikkö., ”Näyttelyjä.” IS 5.4.1943.

156 Hahl, N.-G., ”Tuleva taidediktaattori.” *Tulenkantajat* 9/1934. Hahl toimi Artekin ensimmäisenä toimitusjohtajana vuosina 1935–1941. Hahlin ja Wennervirran sananvaihdesta lisää luvussa 3.3.4.

157 A.R.-e., ”Ranskalaiset modernistit Taidehallissa.” SSd 15.1.1939.

158 A. R.-e., ”Onko käänne tapahtumassa Suomen taiteessa? Taidehallin yleinen näyttely.” SSd 19.5.1941.

teoissa oli silloin tällöin myös opetus- ja erityisesti ulkoministeriön edustajia, ja ulkoministeriö oli muutaman kerran ulkomaille viedyn näyttelyn varsinainen järjestäjä. Ministeriön ja Suomen edustustojen rooli oli tärkeä ulkomaisten kutsujen välittämisen lisäksi yhteydenpitäjänä, ja joskus edustustot toimivat hyvinkin aktiivisesti suomalaisten näyttelyiden saamiseksi asemamaahan.

Opetusministeriön alainen Valtion kuvaamataidelautakunta oli nimenomaan lausunnonantaja, eikä se halunnut ottaa itselleen aloitteen tekijän roolia näyttelyiden suhteen.¹⁵⁹ Lautakunta ei myöskään ollut näyttelyiden järjestäjä, ja siksi se vetäytyi pakostakin niiden tahojen lausunton taakse, jotka saattoivat hoitaa käytännön järjestelyt. Jos Suomeen tuli kutsu järjestää näyttely jossakin maassa, kuvaamataidelautakunta saattoi pyytää lausunnon hankkeesta taiteilijajärjestöiltä. Jos ne eivät syystä tai toisesta kannattaneet järjestämistä, lautakunta ei voinut oikeastaan muuta kuin omassa lausunnossaan opetusministeriölle kertoa järjestöjen mielipiteen ja todeta, että näin ollen järjestäminen oli mahdotonta.¹⁶⁰ Lautakunta saattoi toisaalta antaa oman panoksensa suomalaisen taiteen viemiseen ulkomaille myös esimerkiksi siten, että se toimitti listan huomattavimmista suomalaisista naistaiteilijoista Budapestissa vuonna 1928 järjestettävää kansainvälistä naiskongressia ja sen näyttelyitä varten.¹⁶¹

Yksityisten taidekauppiaiden ja taidegallerioiden, kuten Gösta Stenmanin, osuus ulkomaisten näyttelyiden järjestäjänä oli suuri erityisesti tutkimusajanjakson alussa, sillä maassa ja pääkaupungissa ei ollut niiden järjestämiseen sopivaa, riittävän suurta tilaa. Gösta Stenmanin vuonna 1914 perustetussa taidesalongissa esiteltiin vuosittain vuotta 1921 lukuun ottamatta ulkomaista taidetta. Stenman järjesti itse kuitenkin vain yhden niistä, ranskalaisen näyttelyn vuonna 1920. Muissa hän vuokrasi tilan toisille järjestäjille. Stenmanin vuonna 1919 avattu uusi toimipaikka Taidepalatsi oli tuolloin suurin näyttelytarkoitukseen sopiva tila Helsingissä, ja ulkomaisilla näyttelyillä oli tärkeä merkitys siinä, että Taidepalatsin keskeinen rooli taide-elämässä vahvistui. Siellä esiteltiin ranskalaisen lisäksi unkarilaista, puolalaista, tšekkiläistä ja hollantilaista taidetta.¹⁶²

Taidehallin perustamisen jälkeen yksityisten gallerioiden merkitys ulkomaisten virallisten näyttelyiden järjestäjänä katosi, mutta tilanne muuttui uudelleen jonkin verran 1930-luvun lopulla. Tuolloin kiinnitettiin huomiota paitsi siihen, että ulkomailta Suomeen tuotujen näyttelyiden määrä oli kasvanut, myös siihen, että niiden järjestäminen yksityisissä taidesalongeissa oli lisääntynyt.¹⁶³ Vuonna 1935 perustetun Artekin tiloissaan järjestämien erityisesti modernin ranskalaisen taiteen esittelyjen voi päätellä vaikuttaneen näkemyksiin,¹⁶⁴ mutta selkeää syytä

159 Ks. esim. VKltk:n kokouksen 30.11.1927 pöytäkirja § 3. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.

160 Ks. esim. VKltk:n kokouksen 19.4.1928 pöytäkirja § 2 ja liitteet 1 a (STS:n lausunto 13.4.1928) ja 1 c (ltk:n lausunto OPM:lle). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.

161 VKltk:n kokouksen 26.10.1928 pöytäkirja § 2 ja liite 4. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA. Listan taiteilijat olivat Margit Aaltonen, Helmi Biese, Toni Alfthan-Grönroos, Aino Alli, Eva Törnwall-Collin, Hilda Flodin-Laitinen, Ester Helenius, Signe Hammarsten-Jansson, Gerda Qvist, Ingrid Ruin-Tigerstedt, Anna Sahlsten, Sigrid Schaudman, Helene Schjerfbeck, Inni Sieberg-Ekelund, Ellen Thesleff ja Maria Wiik (yhteensä 16).

162 Hjelm 2009, 147, 167. Stenmanin järjestämästä ranskalaisesta näyttelystä ks. Hjelm 2009, 147–149. Aimo Reitala on myös korostanut Stenmanin vaikutusta suomalaisessa taide-elämässä näyttelyiden osalta tuohon aikaan. Ks. Reitala 1973, 2.

163 ”Nykyisestä maalaustaiteestamme puuttuu ennen kaikkea rohkeutta, elämäniloa ja rytmiä. Maalaustaiteemme taso on aikaisempaan verrattuna laskenut.” TS 27.2.1938.

164 Artekissa esiteltiin 1930-luvun lopulla muun muassa ranskalaista taidetta 1937, Fernand Léger’n ja Alexander Calderin teoksia 1937, ranskalaista grafiikkaa 1938, Toulouse-Lautrecin grafiikkaa 1938 ja Gauguinin puupiirroksia 1939.

gallerioiden osuuden kasvuun on ilman yksityisiin taidegallerioihin kohdistuvaa lisätutkimusta muuten vaikea määritellä.

Näyttelyvaihdossa olivat aktiivisesti mukana myös taiteilijajärjestöt Suomen Taiteilijaseura ja Suomen Kuvanveistäjäliitto sekä 1930-luvulla Suomen Graafilliset Taiteilijat. Ne olivat pääjärjestäjiä joissakin näyttelyissä, ja toisissa niiden jäseniä oli mukana näyttelykomiteoissa, joita koottiin eri näyttelyitä varten. Vuonna 1929 perustetun Maalariliiton rooli jäi sen yrityksistä huolimatta näyttelyvaihdossa pieneksi. Myös muualla Suomessa toimivat taideyhdistykset olivat joskus mukana, erityisesti ottamassa vastaan ulkomaisia näyttelyitä, kuten Suomeen tuodut Italian näyttelytkin osoittavat. Paikallisilla taiteilijaseuroilla ja taideyhdistyksillä saattoi myös olla kiinnostusta osallistua ulkomaille järjestettäviin taidenäyttelyihin, kuten osoittaa Turun Taiteilijaseuran kiinnostus Venetsian biennaalia kohtaan.¹⁶⁵

Taidegraafikoiden yhdistys asennoitui perustamisestaan 1931 lähtien aktiivisesti näyttelyvaihtoon. Vuonna 1935 laatimassaan ohjelmassa grafiikan kehittämiseksi ja tukemiseksi se nosti keskeiseksi juuri kansainvälisen näyttelyvaihdon ja korosti osallistuneensa vuosittain ulkomaisiin näyttelyihin ja järjestäneensä skandinaavisen grafiikan näyttelyn. Ne osoittivat, kuinka huomattava tehtävä grafiikalla oli kansainvälisessä vuorovaikutuksessa. Se oli erityisen tärkeää aikana, jolloin laajojen ja suurien kustannuksia vaativien taidenäyttelyjen järjestäminen ulkomaille oli taloudellisista syistä vaikeaa. Graafikot katsoivat, että näyttelyvaihto oli tärkeää koko itsenäiselle Suomelle, ja esittivät vuotuisen avustuksen myöntämistä, mikä helpottaisi usein hyvin nopealla aikataululla koottavien ulkomaille lähetettävien näyttelyiden tekemistä. Hyvin hoidettuna tämän vuosittaisen ”propagandapääoman” avulla voitaisiin hankkia Helsinkiin säännöllisin välein ulkomaisen grafiikan näyttelyitä. Liitto korosti vastavuoroisuusperiaatetta.¹⁶⁶ Vakituista avustusta ei kuitenkaan myönnetty 1930-luvulla.¹⁶⁷ Grafiikka olikin helpon ja huokeamman liikutelavuutensa vuoksi hyvä taidemuoto kansainvälistä toimintaa ajatellen. Iso osa järjestön kansainvälisestä toiminnasta suuntautui Pohjoismaihin, ja eri Pohjoismaissa järjestettiin vuorotellen myös yhteisiä pohjoismaisia grafiikanäyttelyitä¹⁶⁸, joita vietiin muuallekin, esimerkiksi Lontooseen vuonna 1937. Yhteistyötä varten perustettiin samana vuonna Nordiska Grafik-Unionen.¹⁶⁹

Toiminnan kansainvälisyys ja näyttelyvaihto heti alusta lähtien erottavat Suomen Taidegraafikot muista valtakunnallisista taiteilijajärjestöistä. Se näki heti kansainvälisten kulttuurisuhteiden merkityksen koko nuorelle valtiolle ja ymmärsi taiteen osana huomattavasti laajem-

165 Ks. tämän tutkimuksen luku 4.3.3.

166 Toimenpideohjelman pyysi graafikoilta Valtion kuvaamataidelautakunta. VKltk:n kokouksen 21.11.1935 pöytäkirja § 5 ja liite 4 Suomen Graafilliset taiteilijat – Finska Grafiska Konstnärer VKltk:lle, Helsinki 16.12.(?)1935. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA. Liiton saama avustus oli ollut siihen mennessä kaiken kaikkiaan vain 6 000 mk.

167 Anttonen 2006, 145.

168 Esimerkkeinä pohjoismaisista grafiikanäyttelyistä Pohjoismaissa voi mainita esim. näyttelyn Tukholmassa 1931, Helsingissä 1931–32, Oslossa 1933, Kööpenhaminassa 1937 ja Helsingissä 1939. Osa niistä oli kiertonäyttelyitä.

169 Anttonen 2006, 145.

paa toimintakenttää. Toiminta oli tilanteeseen sopeutunutta, ja yhdistys oli osoittanut jo neljän ensimmäisen toimintavuotensa aikana pystyvän-
sä toimimaan kansainvälisessä yhteistyössä, joten sillä oli myös vankka
pohja vaatimuksilleen. Jo autonomian aikana perustetut järjestöt tulivat
vasta pikku hiljaa itsenäistymisen jälkeen määrätietoisemmin mukaan
näyttelyvaihtoon, tosin ottaen sen sitten vakavasti, mutta osittain taiteen
kentän reviiiritaisteluna.

Suomen Taideyhdistyksen ja sen luottamusneuvoston Taideakate-
mian omistamien Ateneumin taidekokoelmien ja vaihtuvien näyttelyiden
käytössä oli vain osa Ateneum-rakennuksesta. Tilanahtaus oli tästä johtuen
teema, joka toistui vuosien kuluessa. Se myös konkreettisesti esti vaihto-
näyttelyiden määrän lisäämisen Ateneumissa. Siellä pidettiin kuitenkin
tutkimusajanjaksolla II virallisen näyttelyvaihdon piiriin laskettavaa ulko-
maista näyttelyä, joiden yhdeksi järjestäjätahoksi on nimetty nimenomaan
Taideakatemia ja/tai Taideyhdistys.¹⁷⁰ Kokoelmien intendentti Torsten
Stjernerchantz esitti jo vuonna 1925, että vaihtonäyttelyiden järjestäminen
siirrettäisiin toisiin tiloihin, koska salien tyhjentäminen niitä varten ai-
heutti aina suuria vaikeuksia. Seuranneessa vilkkaassa keskustelussa tuo-
ttiin esiin se Taideakatemian kannalta hyvä puoli, että kun vaihtonäyttelyt
oli järjestetty Ateneumissa, ne olivat olleet samalla lähemmin Akatemian
ja Taideyhdistyksen hallinnassa (ja siten myös valvonnassa). Asia jätettiin
tuolloin pöydälle ja intendentti velvoitettiin lisäselvityksiin.¹⁷¹ Ulkomaisten
näyttelyiden järjestämisestä Ateneumissa ei luovuttu kokonaan. Tai-
deakatemia oli lisäksi pääjärjestäjätahona yhdeksässä ulkomaille viedyssä
Suomen taiteen näyttelyssä, jotka jakautuvat vuosien 1924 ja 1940 välille.¹⁷²

Helsingin Taidehalli avattiin vuonna 1928, ja sen ensimmäisenä
intendenttinä toimi Bertel Hintze (1901–1969) vuoteen 1968 asti. Yksi
pääsyy Taidehallin perustamiseen oli kunnollisen näyttelytilan saami-
nen Helsinkiin vaihtuvia näyttelyitä varten. Se oli myös osittain kamp-
pailua yksityisten taidekauppiaiden ja galleristien dominoivaa asemaa
vastaan Suomen taidekentällä¹⁷³. Hintze toi perustamisvuonna esille ne
näyttelytoiminnan peruspilarit, joille Taidehallin toiminta tulevana vuo-
sikymmeninä perustui. Niitä olivat suuret kotimaiset ryhmänäyttelyt,
ulkomaiset näyttelyt sekä suomalaisissa kokoelmissa olevan edustavan
ulkomaisen taiteen ja suomalaisten vanhempien taiteilijoiden tuotannon
esittelyt. Hintze pahoitteli sitä eristäytyneisyyttä ulkomaisista moder-
neista taiteen virtauksista, johon Suomen taide oli joutunut ulkomaisten
näyttelyiden vastaanottamisen vaikeuden takia. Hänestä Taidehallin oli,
varojen sallimissa puitteissa, tuotava ja asetettava esille niin paljon ulko-
maisia edustavia näyttelyitä ja taidekokoelmia kuin mahdollista.¹⁷⁴ Aimo

- 170 Luku on laskettu eri arkistoista ja lehdistä koottujen tietojen sekä Valtion taidemuseon kirjaston kokoaman Suomalaisen kuvataiteen verkkobibliografian ja Irmeli Isomäen laatiman STY:n ja STA:n expografian avulla. Jälkimmäinen ks. Isomäki 1991, 257–264. STA oli lehdistiedon mukaan järjestänyt kaikki Suomeen tuodut ulkomaiset näyttelyt syksyyn 1927 asti, mikä ei pidä paikkaansa. Ks. R., ”Ulkomaiset näyttelyt. Taideakatemiamme huomioon!” HS 17.10.1927.
- 171 STA:n kokouksen 5.10.1926 pöytäkirja § 4. Pöytäkirjat 1923–1925 C 32. STYA I. KKA.
- 172 Luku on laskettu eri arkistoista ja lehdistä koottujen tietojen, Suomalaisen kuvataiteen verkkobibliografian sekä STY:n ja STA:n expografian avulla.
- 173 Yksi syy, miksi Gösta Stenman lopetti Taidepalatsinsa Helsingissä ja muutti lopulta Ruotsiin, olikin Taidehallin tulo kilpailijaksi. Ks. Hjelm 2009, 159.
- 174 Kruskopf 1998, 100–101. Hintze kirjoitti Taidehallin näyttelylinjauksista *Journalen Våra Kvinnor* -lehden ensimmäisessä numerossa 1928. Samat linjaukset olivat voimassa kolmisenkymmentä vuotta myöhemminkin, ks. Hintze, Bertel, Matka-apurahat ja ylimääräiset matkakulut, selvityksen luonnos 10.8.1957, sivut 1–2. Kansio 29. BHA. KKA.

Reitala näkee Taidehallin ”Suomen taide-elämän pääikkunana uuteen kansainväliseen taiteeseen”,¹⁷⁵ ja on siinä oikeassa. Hintzeä tutkineen Erik Kruskopfin mukaan erityisen tärkeitä Suomen taide-elämälle olivat juuri Taidehallissa järjestetyt ulkomaiset näyttelyt, jotka antoivat yleisölle mahdollisuuden tutustua taiteen uusiinkin virtauksiin.¹⁷⁶

Vaikka ulkomaisen taiteen näyttelyitä järjestettiin edelleen myös Ateneumissa, Taidehallin osuus oli kokonaisuuden kannalta 1930-luvulla keskeisempi.¹⁷⁷ Taidehallissa järjestettiin sen ensimmäisten 17 toimintavuoden aikana, 1928–1944, huomattava määrä eli yhteensä 26 ulkomailta tuotua näyttelyä.¹⁷⁸ Ateneumissa koko tutkimusajanjaksolla järjestetyistä 11 ulkomailta tuodusta näyttelystä seitsemän järjestettiin ennen Taidehallin avautumista ja neljä 1930-luvulla sen jo toimiessa. Luvut osoittavat selvästi, että ulkomaiset näyttelyt siirtyivät Taidehalliin.

Bertel Hintze oli mukana suomalaisessa näyttelyvaihdossa muutenkin kuin vain Taidehallin intendenttinä, sillä hän oli erikseen nimetty komissaari joissakin ulkomaille viedyissä Suomen taiteen näyttelyissä ja hoiti toisia Suomen taideakatemian sihteerin ominaisuudessa vuodesta 1936 lähtien. Kruskopf kutsuukin häntä ”ulkopoliittiseksi taidelähettilääksi”.¹⁷⁹

Hintzen merkitys Suomen näyttelyvaihdossa ennen toisen maailmansodan loppua oli kiistatta keskeinen. Hän antoi kuitenkin vuonna 1957 laatimassaan raportissa roolistaan liian merkittävän kuvan ja otti ansiokseen sellaistaakin, mikä ei ollut hänen aikaansaannostaan. Hän kertoi, että intendentin oli koko Taidehallin toiminnan kannalta ollut pakko matkustaa paljon kotimaassa ja ulkomaanmatkoilla, joita oli 4–5 vuodessa, ja päästä siten henkilökohtaiseen kosketukseen Pohjoismaiden, mannermaan ja Englannin museoitten, taidejärjestöjen ja taidehallien johtohenkilöiden sekä johtavien taiteilijoiden, taidekauppiaiden ja yksityisten suurkeräilijöiden kanssa. Hänen mukaansa Suomen taideyhteydet ulkomaisiin taidejärjestöihin olivat ensimmäisen maailmansodan seurauksena poikki vielä 1920-luvun lopulla. Hintzen oli näillä ulkomaanmatkoillaan tutustuttava mahdollisimman moniin taidenäyttelyihin voidakseen hankkia niitä tai niiden osia Suomeen. Hintze kirjoitti: ”Suurin osa ulkomaisista taidenäyttelyistä samoin kuin myös niistä edustavista, kotimaisista suurnäyttelyistä, joita vuoteen 1939 saakka toimeenpantiin Helsingin Taidehallissa, ovat olleet näiden intendentin ainaisten matkojen suoranaisia tuloksia.”¹⁸⁰ Vaikka Hintzen kirjoitus monien näyttelyiden kohdalla pitää varmasti paikkansa ja hänellä oli runsaat kontaktit ulkomaille, sen antama osittain väärä kuva hänen roolistaan selviää muun muassa käsitellessäni Suomeen tuotuja Italian näyttelyitä.

175 Reitala 1973, 5.

176 Kruskopf 1998, 99–104.

177 Kruskopf 1998, 99–104.

178 Luku on laskettu eri arkistoista ja lehdistä koottujen tietojen sekä Seppo Niinivirran vuonna 1975 laatiman Taidehallin expografian avulla, ks. Niinivirta 1975, 5–10.

179 Kruskopf 1998, 108.

180 Hintze, Bertel, Matka-apurahat ja ylimääräiset matkakulut, selvityksen luonnos 10.8.195, sivu 2. Kansio 29. BHA. KKA.

HELSINGIN TAIDEHALLIN intendentti
ja Suomen taideakatemian sihteeri Bertel
Hintze vuonna 1937. Valokuvaaja [Aarne]
Pietinen. BHA. KKA.



181 Nykytaide ry:stä ks. Melgin & Suhonen 1989, passim, vuosista 1939–1944 Melgin 1989, 29–32. Yhdistyksen arkisto on KKA:ssa, mutta se ei sisällä juurikaan asiakirjoja toiminnan ensimmäisistä vuosista eikä ensimmäisestä ulkomaille viedystä näyttelystä.

182 Ks. esim. "Suomalainen taidenäyttely Tukholmaan." HS 13.1.1944; "Tukholmaan lähdössä iso ja edustava näyttely." HS 29.3.1944; "Den stora konstutställningen öppnad i Stockholm." Hbl 15.4.1944; E. Siippainen, "Suomalaisen nykytaiteen näyttelyllä Tukholmassa oli ainutlaatuinen menestys..." SSD 28.5.1944 (haastattelee Ben Renvallia); "Intim levande kontakt med konsten utomlands." Hbl 27.4.1945; Melgin 1989, 30–32; Kruskopf 1998, 117–118.

183 Suhonen 1989, 11–12; Kruskopf 1998, 107. Artekin ja Nykytaide ry:n perustajissa ja aktiivijäsenissä oli samoja henkilöitä, muun muassa Maire Gullichsen. Hintze puolestaan oli Nykytaide ry:n ensimmäinen puheenjohtaja.

Aivan tutkimusajanjakson lopulla suomalaiseen taidenäyttelyvaihtoon tuli mukaan uusi toimija, vuonna 1939 perustettu Nykytaide ry, jonka päätehtäviin kuului modernin ulkomaisen taiteen näyttelyiden järjestäminen Suomessa. Sodan takia se pääsi kunnolla alkuun toiminnassaan vasta muutama vuosi myöhemmin.¹⁸¹ Yhdistys järjesti vuonna 1944 yhteistyössä Suomen Taiteilijaseuran kanssa Tukholman Nationalmuseumiin opetus- ja ulkoministeriöiden tukeman suomalaisen nykytaiteen näyttelyn, jolla oli suuri propaganda-arvo Suomelle.¹⁸² Ennen Nykytaide ry:n perustamista Artek oli järjestänyt tiloissaan ulkomaisen modernin taiteen esittelyjä sekä vuonna 1939 suuren Ranskan nykytaiteen näyttelyn Taidehallissa ja Turussa. Juuri tämän näyttelyn yhteydessä tehtiin aloite Nykytaide ry:n perustamiseksi, koska näyttelyiden tuonti ei varsinaisesti sopinut Artekin toimintaan.¹⁸³

Yleistä näyttelyvaihtoa yritettiin Suomessa vuosien varrella myös organisoida yhtenäisemmäksi. Ulkoministeriön vuonna 1934 muutamalla lähetystöllä teetämän selvityksen mukaan monissa maissa toimi komitea, joka organisoi virallista osallistumista etenkin teollisuus- ja taide-teollisuusmessuihin ja -näyttelyihin.¹⁸⁴ Tällaisen komitean perustamista pohdittiin Suomessakin,¹⁸⁵ ja kauppa- ja teollisuusministeriö ryhtyi valmistelemaan sitä saatuaan ulkoministeriön ja valtioneuvoston ulkoasiainvaliokunnan kannatuksen.¹⁸⁶ Valtioneuvosto perusti 23.1.1936 kahdeksanjäsenisen näyttelykomitean järjestämään Suomen osallistumista vuosina 1936 ja 1937 ulkomailla järjestettäviin näyttelyihin. Tehtävänanto oli ulotettu myös taidealoille, sillä komitean tehtävinä luettiin: ”seurata näyttelytoimintaa ulkomailla, toimia hallituksen, Suomen talouselämän ja myöskin taidepiirien neuvonantajana ulkomaisia näyttelyitä koskevissa asioissa sekä tehdä aloitteita ja ehdottaa toimenpiteitä Suomen osallistumisesta näyttelyihin ulkomailla ja, sikäli kuin siitä kulloinkin määrätään, järjestää osanotto niissä.”¹⁸⁷ Sille varattiin siis mahdollisuus järjestää näyttelyitä tai Suomen osastoja näyttelyihin ulkomailla.

Komitean toiminnan suuntaamisesta kuitenkin pääasiallisesti teollisuus- ja taide-teollisuusnäyttelyihin ja -messuihin eli tapahtumiin, joilla saattoi olla myös taloudellista ja kaupallista merkitystä, kertoo sen kokoonpano, muun muassa kaksi vuorineuvosta ja yksi toimitusjohtaja. Lisäksi siihen kuului taiteilija Eero Snellman. Komitean lisäjäseniksi kutsuttiin edustamaan eri etupiirejä, toimialoja ja virastoja 18 henkilöä, joiden joukossa oli kuvataiteen edustajia.¹⁸⁸

Suomen Taiteilijaseura otti voimakkaasti kantaa komitean kokoonpanoon, koska siihen ei ollut nimitetty kuvataiteilijoita edustavan Taiteilijaseuran edustajaa. Taiteilijat halusivat olla mukana päättämässä oman ajan taiteen näyttelyiden järjestelyistä. Tämä näkemys tuli esiin myös erilaisissa taidenäyttelyvaihtoon liittyneissä kiistoissa. Tuolloin ajankohtaisen Pariisin maailmannäyttelyn valmistelu oli lehtitiedon mukaan annettu komitean tehtäväksi. Taiteilijaseura uhkasi, että seuran jäsenet eivät osallistuisi maailmannäyttelyyn, elleivät he saisi omaa edustajaansa näyttelykomiteaan.¹⁸⁹ Kuvataiteen osalta komitean toiminta ei lähtenyt käyntiin, ja on mahdollista, että sen toiminta lakkasi vuoden 1937 jälkeen.

Taiteilija ja taidearvostelija H. Ahtela (Einar Reuter) kirjoitti huhtikuussa 1937 *Uuteen Suomeen* yleisemmin Suomen taiteen edustuksesta ulkomailla ja valitteli sitä, miten huonosti joitakin ulkomaille meneviä näyttelyitä oli järjestetty. Hän esitti, että perustettaisiin järjestöjä niitä organisoimaan. Niiden tulisi taata, että näyttelyistä saataisiin edustavia.¹⁹⁰

184 UM Suomen Tukholman-, Oslon- ja Kööpenhaminan-lähetystöille, Helsinki 27.9.1934; Suomen Oslon-lähetystö UM:lle, Oslo 8.11.1934 liitteinen; Suomen Kööpenhaminan-lähetystö UM:lle, Kööpenhamina 16.11.1934 liitteinen; Suomen Tukholman-lähetystö UM:lle, Tukholma 19.1.1935. Suomen osanotto ulkomaisiin näyttelyihin. Fb 60 D 3 Suomi. UMA.

185 Esityksiä tuli ainakin Brysselin Maailmannäyttelyn Suomen komitealta ja Suomen Vientiyhdistykseltä. Ks. KTM UM:lle, Helsinki 5.10.1935 ja 21.11.1935. Pysyvän näyttelykomitean asettaminen. Fb 60 D 3 Suomi. UMA.

186 UM KTM:lle, Helsinki 8.1.1936. Pysyvän näyttelykomitean asettaminen. Fb 60 D 3 Suomi. UMA.

187 UM KTM:lle, Helsinki 8.1.1936. Pysyvän näyttelykomitean asettaminen. Fb 60 D 3 Suomi. UMA; ”Suomen osanotto ulkomaisiin näyttelyihin.” US 24.1.1936. Ulkoministeriö tiedotti komiteasta heti myös edustustoille ja kehotti niitä seuraamaan tarkasti näyttelytoimintaa. Ks. UM:n kiertokirje n:o 6 ulkomaanedustukselle, Helsinki 24.1.1936. Pysyvän näyttelykomitean asettaminen. Fb 60 D 3 Suomi. UMA.

188 UM KTM:lle, Helsinki 8.1.1936; KTM UM:lle, Helsinki 23.1.1936. Pysyvän näyttelykomitean asettaminen. Fb 60 D 3 Suomi. UMA; ”Suomen osanotto ulkomaisiin näyttelyihin.” US 24.1.1936.

189 ”Konstnärsgillet orättvist negligerat.” Sv. Pr. 7.2.1936; ”Konstnärerna anse sig vara förbigångna.” Sv. Pr. 13.2.1936.

190 H. A., ”Taiteemme edustus ulkomailla.” US 13.4.1937.

Vuonna 1939 suunniteltiin suomalaista yhdistystä, joka avustaisi ulkomaisten näyttelyjen järjestämisessä Helsinkiin.¹⁹¹ Joissakin maissa toimi yhdistyksiä, joiden tehtävänä oli viedä oman maan taidetta ulkomaille – tällaisia oli ainakin Ranskassa ja Puolassa¹⁹² – mutta suomalaisyhdistyksen tehtäväksi oli ajateltu päinvastaista eli ulkomaisten näyttelyiden järjestämistä Suomessa. Yhdistyksen perustaminen ei ilmeisesti toteutunut, koska tietoja sen toiminnasta ei ole löytynyt.

Saman vuoden alussa Suomen taideakatemia ja opetusministeriö tekivät ensimmäisen kerran yhdessä ohjelman Suomen taiteen viemiseksi ulkomaille; se koski vuosia 1939 ja 1940. Sen mukaan loppusyksystä 1939 ja kevättalvella 1940 asetettaisiin näytteille Budapestiin, Varsovaan ja Pariisiin suomalaista kuvataidetta, maalauksia, veistoksia ja grafiikkaa 1880-luvulta alkaen aina siihen päivään asti. Vuoden 1940 keväällä vietäisiin Tallinaan ja Riikaan elossa olevien maalareiden ja kuvanveistäjien näyttely. Hallituksen hankkeisiin osoittama määräraha oli 300 000 markkaa. Ennen kuin näyttelyitä ehdittiin ryhtyä yhteistyössä maan taiteilijajärjestöjen kanssa toden teolla tekemään, pakotti muuttunut maailmanpoliittinen tilanne luopumaan suunnitelmista.¹⁹³

Vaihtonäyttelyissä vastaanottaja- ja lähettäjämaa jakoivat yleensä kustannukset, mikä vaikutti merkittävästi järjestämisen mahdollisuuksiin. Näyttelyvaihto ei olisi kuitenkaan ollut Suomessa mahdollista ilman valtion tukea, vaikkakin läpi koko tutkimusajanjakson oltiin tyytymättömiä siihen määrään, jolla valtio ylipäättään tuki taidetta ja taiteilijoita. Ulkomaille vietävään tai Suomeen tuotavaan näyttelyyn saattoi anomuksesta myöntää rahaa valtioneuvosto, opetusministeriö tai ulkoministeriö. Itsenäisyyden alkuvaiheissa opetusministeriön ja ulkoministeriön keskinäinen työnjako näyttelyvaihdon suhteen ja yleisemminkin kulttuurisuhteiden alalla ei ollut täysin vakiintunut. Valtion kuvaamataidelautakunta oli antanut opetusministeriölle 1920-luvulla lausunnon, jossa se katsoi, että ulkomaille järjestettävien suomalaisten taiteilijoiden näyttelyiden avustaminen kuului ulkoministeriölle, jolla tulisi olla tarkoitusta varten erityinen propagandarahasto.¹⁹⁴ Ulkoministeriö osallistui silloin tällöin rahallisesti Suomesta ulkomaille vietävien näyttelyiden tukemiseen. Suomen taideakatemialla oli myös oma vaihtonäyttelyiden rahasto, josta voitiin ottaa rahaa erityisesti ulkomaille vietyjen Suomen taiteen näyttelyiden yllättäviin lisäkuluihin.¹⁹⁵ Tuen myöntämisessä tärkeä tekijä oli opetusministeriön alainen Valtion kuvaamataidelautakunta, joka käsittelee opetusministeriölle tulleet kuvataiteeseen, ja siten myös näyttelyihin, liittyvät raha-anomukset ja antoi niistä lausuntonsa. Kuten olen aikaisemmin todennut, opetusministeriö noudatti yleensä lautakunnan kantaa.¹⁹⁶

191 STA:n kokouksen 16.11.1938 pöytäkirja § 3. STY:n pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

192 Ranskasta Suomeen vuonna 1927 tuodun näyttelyn taustalla oli *L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques* ja Puolasta samana vuonna tuodun näyttelyn taustalla Yhdistys Puolan taiteen levittämiseksi ulkomaille. Ks. Iso-mäki 1991, 259.

193 ”Taidenäyttelyitä peruutettu, ulkomaille lähetettävää näyttelyitä siirretty.” US 19.9.1939; ”Just i ond tid behövs god konst särskilt väl.” Hbl 24.9.1939; Hintze 1940, 9.

194 VKltk:n kokouksen 21.2.1927 pöytäkirja § 2 ja liite 1 (ltk:n lausunto OPM:lle 5.2.1927). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.

195 Mainintoja rahastosta ja sen käytöstä ks. esim. Palmqvist 1933, 9.

196 Sama pätee Veli-Matti Aution mukaan myös muiden valtion asiantuntijalautakuntien esityksiin erityisesti 1930-luvulla. Ks. Autio 1986, 418.

Ulkomaisten näyttelyiden järjestäminen ei ollut taloudellisesti kannattavaa, ja Bertel Hintze valitti vuonna 1938, että kaikki Taidehallissa järjestetyt ulkomaiset taidenäyttelyt olivat tuottaneet tappiota.¹⁹⁷ Taiteilijaseuran puheenjohtaja Ludvig Wennervirta totesi jo vuonna 1928 näyttelyiden järjestämisen taloudellisista syistä vaikeaksi.¹⁹⁸ Vuonna 1930 Taidehallissa suunniteltiin ulkomaisten näyttelyiden järjestämisen helpottamiseksi kannatusyhdistyksen perustamista. Tuolloin elettiin keskellä pula-aikaa, mikä vaikutti rajulla tavalla myös Taidehallin kaltaisen taidelaitoksen tuloihin ja kävijämääriin. Yhdistyksen jäsenmaksu olisi vapaaehtoinen, ja kootuilla varoilla voitaisiin kattaa mahdolliset näyttelyiden synnyttämät vajaukset.¹⁹⁹ Ilmeisesti idea kuivui kokoon, sillä en ole löytänyt tietoja perustetusta yhdistyksestä.

Taidehallissa oltiin pessimistisissä tunnelmissa myös vuonna 1933. Talvikaudeksi 1933–1934 ei ollut tulossa yhtään ulkomaista näyttelyä suurten kustannusten vuoksi. Hintze kertoi, ettei valtiolta vaikean ajan takia voinut odottaa avustusta, jonka turvin aikaisemmat ulkomaiset näyttelyt oli pystytty järjestämään, ja yleisön ”kylmäkiskoisuuden” ja pienen määrän takia ne eivät itsestään kannattaneet.²⁰⁰ On epäselvää, oliko Hintzellä tieto siitä, että valtiolta oli tuossa vaiheessa turha hakea rahaa, vai tulkitsiko hän ajan merkkejä ja valtion muuten tiukkaa talouslinjaa tästä näkökulmasta. Samana syksynä suunniteltiin kuitenkin ”intiimimpää” näyttelyvaihtoa Suomen ja Ruotsin välillä. Vaikeisiin olosuhteisiin sopeuduttiin suunnittelemalla halvempia näyttelyitä, ja niinpä Taidehalliinkin tuotiin Ruotsista neljän taiteilijan yhteisnäyttely.²⁰¹ Vuoden 1934 alussa siellä esiteltiin myös ruotsalaisten surrealistien Halmstadryhmän taidetta ja helmikuussa neuvostoliittolaista grafiikkaa, joten talvikausi 1933–1934 ei jäänyt vaille ulkomaisen taiteen esittelyjä. Edvard Richter ehdotti, että Suomeen hankittaisiin näyttelyitä, jotka tulisivat kierrollaan Tukholmaan,²⁰² mikä olisi edullisempi tapa saada näyttelyitä Suomeen kuin niiden tuominen järjestäjämaasta pelkästään tänne. Italian Suomeen lähettämät näyttelyt osoittavat, että kyseessä olivatkin usein juuri kiertonäyttelyt.

Kerstin Smedsin näkemyksen mukaan valtio oli melko haluton osallistumaan ulkomailla järjestettyihin teollisuus- ja taideteollisuusnäyttelyihin aina 1930-luvun toiselle puoliskolle asti.²⁰³ Opetusministeriön historian vuosilta 1917–1944 kirjoittaneen Veli-Matti Aution mielestä viranomaiset suhtautuivat 1920-luvulla myös kansainväliseen kulttuurivaihtoon kuuluneiden taidenäyttelyjen tukemiseen melko varauksellisesti.²⁰⁴ Hänen mukaansa valtion suhtautumisessa taidenäyttelyvaihtoon tapahtui kuitenkin eräänlainen ”käännös” vuonna 1922, kun

197 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli TuTY:lle, Helsinki 5.5.1938, kirje liitteenä TuTY:n johtokunnan kokouksen 22.5.1938 pöytäkirjassa § 9. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938. TuTMA.

198 ”Taidehalliin useita edustavia näyttelyjä alkavana syyskautena.” HS 5.9.1928.

199 ”Taide-elämäkin kärsii sanomattomasti taloudellisen pulakauden takia.” Suomenmaa 15.5.1930 (Hintzen haastattelu).

200 ”Taidehallissa käynyt kesäaikana tuskien 300 maksavaa. Kymmenkunta teosta ostettu – osa ulkomaille.” IS 11.8.1933 (Hintzen haastattelu); ”4–5 kävijää Taidehallissa päivittäin. Yleisö osoittaa suurta kylmyyttä taidetta kohtaan.” US 28.9.1933.

201 ”Svensk konst till Finland i vinter.” Hbl 16.11.1933. Kyseessä oli Ernst Josephsonin, C. F. Hillin, Ivan Aguelin ja Karl Isakssonin näyttely.

202 R., ”Ulkomaiset taidenäyttelyt.” HS 17.10.1927.

203 Smeds 1993, 25–26.

204 Autio 1986, 222.

Kyösti Kallion ensimmäinen hallitus myönsi avustuksen Unkarin taiteen näyttelylle Helsingissä. Aution mukaan Valtion kuvaamataidelautakunta oli Kööpenhaminassa vuonna 1919 järjestetyn, valtion tukeman Suomen taiteen näyttelyn osoittauduttua pettymykseksi ”vastustanut diplomaattisin tarpein perusteltujen näyttelyiden tukemista”.²⁰⁵ Mielestäni on kärkeistettyä puhua käänteestä, kun kyseessä on kolmen vuoden ajanjakso ja sinä aikana kuvaamataidelautakunnan käsiteltävänä ei ollut kovin monta näyttelyvaihdon piiriin laskettavaa määräraahahakemusta. Eduskunta-aloitteessa vuonna 1927 väitettiin, että rahanpuutteen takia monet 1920-luvun alkupuolella tehdyt suunnitelmat Suomen taiteen näyttelyiden lähettämisestä ulkomaille olivat rauenneet tai toteutetut näyttelyt supistuneet sellaisiksi, etteivät ne olleet enää vastanneet tarkoitustaan.²⁰⁶

Mihin perustuu eri yhteyksissä esitetty käsitys, että vaihtonäyttelyihin liittyviä määräraahahakemuksia hylättiin? Ensimmäiset opetusministeriölle tai valtioneuvostolle osoitetut hakemukset käsiteltiin vielä ilman kuvaamataidelautakuntaa. Lautakunnalta pyydettiin ensimmäinen lausunto sen arkiston perusteella vasta vuonna 1921, jolloin Suomen Taiteilijaseura anoi valtioneuvostolta 43 000 markkaa Tallinnaan, Tarttoon ja Riikaan suunniteltuja taidenäyttelyitä varten. Lautakunta suhtautui tähän hakemukseen penseästi. Se piti tarkoitusta hyvänä, mutta katsoi ajankohdan Suomen poikkeuksellisen huonojen rahaolojen takia näyttelyhankkeelle sopimattomaksi. Lautakunnan mukaan kokemus oli myös ”osoittanut, että ulkomailla pidetty näyttelyt, joiden järjestelyyn ja valvomiseen ei ole pantu aivan erikoista huolta ja joihin ei ole saatu – niin kuin nytkin olisi ihan mahdotonta äskettäin saavutettujen ikävien kokemusten perusteella – täysipainoista avustusta julkisten museoittemme taholta, ovat olleet taiteemme maineelle pikemmin vahingoksi kuin hyödyksi (tuoreimmassa muistissa on nolaus, minkä Kööpenhaminan näyttely vuonna 1919 tuotti)”. Taiteilijaseuran anomus oli myös liian puutteellinen. Lautakunta katsoi velvollisuudekseen olla puoltamatta sitä.²⁰⁷ Se suhtautui siis periaatteessa näyttelyideaan positiivisesti, mutta ensimmäiseen itsenäistymisen jälkeiseen ulkomailla järjestettyyn näyttelyyn liittyneet epäonnistumiset olivat saaneet lautakunnan varovaiseksi. Suomi-kuvan luominen ja Suomen tunnetuksi tekeminen tiedostettiin, ja Suomea ja Suomen taidetta ei haluttu nolata tukemalla näyttelyä, joka ei olisi riittävän edustava ja korkeatasoinen. Korkeatasoisuus tuntuu lautakunnan mielestä vaatineen museotöiden saamista mukaan.

Vuonna 1926 opetusministeriöltä annettiin rahaa Hampuriin, Berliiniin, Prahaan, Budapestiin ja Wieniin järjestettävää näyttelyä varten, mutta ministeriöllä ei ollut antaa tarvittavaa summaa. Ulkoministeriö esit-

205 VKltk:n vuosikertomus 1921. KD 19/529 1923. OPMA. KA; Autio 1986, 39.

206 ”Kulttuuripropagandamme ulkomailla.” HS 20.9.1927.

207 VKltk:n kokouksen 21.9.1921 pöytäkirja § 2 ja liite 1 (ltk:n lausunto OPM:lle 9.9.1921). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA. Anomuksen oli laatinut Heikki Tandefelt.

ti turhaan seuraavan vuoden menoarvioehdotukseen määrärahaa samaan tarkoitukseen, eikä opetusministeriö edelleenkään voinut myöntää anottua näyttelyavustusta.²⁰⁸ Eero Järnefelt sanoi vuonna 1927 antamassaan haastattelussa, että hänen muistinsa mukaan yritys suomalaisen taidenäyttelyn järjestämiseksi Pariisissa oli kaatunut valtion tuen puuttumiseen.²⁰⁹

Kuvataidekentällä oltiin sitä mieltä, että kuvataide sai vähemmän tukea kuin esimerkiksi teatteri ja ooppera. Suomen Taideyhdistys / Taideakatemia, Suomen Taiteilijaseura, Suomen Kuvanveistäjälitto ja Maalariliitto tekivät esimerkiksi vuonna 1933 valtiolle yhteisen anomuksen, jotta valtion raha-arpajaisiin saataisiin vuosittain yksi uusi arvonta, jonka tuotto annettaisiin kuvataiteelle. Anomus korosti, kuinka tärkeä oli se kuva Suomesta, jonka kuvataide ja sen taso antoivat ulkomailla.²¹⁰

3.3.3 Vaihdetut viralliset taidenäyttelyt

Olen laskenut Suomen Taideyhdistyksen ja Helsingin Taidehallin expo-grafioiden, Suomalaisen kuvataiteen bibliografian sekä eri arkistoista ja sanomalehdistä löytyneiden näyttelytietojen perusteella toteutuneiden virallisten vaihtonäyttelyiden määrän. Täysin luotettavien lukujen saamista ja niiden varmistamista vaikeuttavat epämääräiset tiedot, jo alkuvaiheessa hylätyt ehdotukset ja viime hetken muutokset. Saamieni lukujen perusteella Suomi lähetti ulkomaille tutkimusajanjaksolla arviolta 36 virallista vaihtonäyttelyä ja Suomeen tuotiin noin 41 virallisen vaihdon piiriin laskettavaa taidenäyttelyä. Näyttelysuunnitelmia tai -aloitteita oli niiden lisäksi useita kymmeniä. Suomen taiteen esittelyitä ulkomailla järjestettiin hieman vähemmän kuin ulkomailta tuotiin näyttelyitä Suomeen, mutta määrä on kummankin osalta joka tapauksessa huomattava. Ne sekä aloitteiden määrä osoittavat suurta aktiivisuutta ja myös ulkomaiden halua kulttuurisuhteiden solmimiseksi tai vahvistamiseksi Suomen kanssa sekä kiinnostusta Suomen taidetta kohtaan.

Näyttelyvaihdossa olennainen ja usein korostettu tekijä oli vastavuoroisuusperiaate. Jos jokin maa lähetti oman taiteensa näyttelyn Suomeen, Suomen tuli mieluiten muutaman vuoden sisällä järjestää oma näyttely kyseiseen maahan, ja toisin päin. Vastavuoroisuus oli niin tärkeä asia, että Valtion kuvaamataidelautakunta käytti sitä lausunnoissaan yhtenä perusteluna sille, miksi sen mielestä jollekin näyttelylle piti myöntää rahallista avustusta.²¹¹ Vastavuoroisuusperiaatteessa korostuu se, että näyttelyvaihdossa ei ollut kyse pelkästään yleisestä kulttuuripolitiikasta, vaan myös kahden maan välisistä kulttuurisuhteista ja niiden molemminpuolisesta kanssakäymisestä, mikä tulee esiin Suomen ja Italian vaihtonäyttelyissä.

208 ”Moskovan taidenäyttelyä järjestettäessä ei tapahtunut laiminlyöntejä suhtautumisessa muualle järjestettäviin näyttelyihin nähden.” HS 18.12.1934. Saksaan suunnitellun näyttelyn jääminen ilman sitä varten anottua avustusta huomioitiin myös lehdessä vuonna 1927. Ks. ”Järjestelmä tarpeen.” Iltalehti 26.2.1927.

209 ”Mitä olisi tehtävä taiteemme tunnetuksi tekemiseksi ulkomailla.” HS 16.9.1927.

210 Allekirjoittamaton anomusluonnos, s.d. Liite STA:n kokouksen 22.4.1933 pöytäkirjaan § 8. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.

211 Ks. esim. Taidehallissa keväällä 1932 järjestetty belgialaisen taiteen näyttely. VKltk:n kokouksen 31.3.1932 pöytäkirja § 4 ja liite 5 (ltk:n lausunto OPM:lle 8.4.1932). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.

N OTS 1939
Nykyaikeista

TAIDEHALLI



NYKYAIKAISTA RANSKALAISTA
MAALAUSTAIDETTA

11.—31. I. 1939

ARTEK

ARTEKIN järjestämä ranskalaisen maalaustaiteen
näyttely Helsingin Taidehallissa vuonna 1939.
Näyttelyluettelon kansi. VTM:n KIRJASTO.

Idea suomalaisen näyttelyn järjestämisestä saattoi syntyä Suomessa, mutta usein oli kyseessä ulkomainen aloite. Useimmissa tapauksissa tarvittiin joka tapauksessa virallinen kutsu vastaanottajamaasta, jotta näyttelyn toteuttaminen oli mahdollista.

Ensimmäisen kerran itsenäisen Suomen taidetta vietiin ulkomaille vuonna 1919, jolloin järjestettiin aikaisemmin mainittu näyttely Kööpenhaminassa. Ensimmäiseksi ulkomailta tuoduksi viralliseksi näyttelyksi lasken Stenmanin taidesalongissa vuonna 1920 järjestetyn ranskalaisten maalausten näyttelyn, johon osallistui 46 aikaalaistaiteilijaa 146 teoksella.²¹² Joistakin toteutuneista näyttelyistä, etenkin Suomeen tuoduista, on hankalaa päätellä niiden virallisuuden astetta. Näyttelyn yksityinen järjestäjä ei kerro vielä mitään näyttelyn virallisuudesta tai epävirallisuudesta. Kyseessä saattoi olla täysin yksityinen toiminta, mutta toisaalta yksityisissä gallerioissa nähtiin myös statukseltaan selkeän virallisia näyttelyitä. Monilla Stenmanin taidesalongin ulkomaisilla näyttelyillä oli virallinen rooli ja tuki, ja niiden suojelijoina saattoivat olla presidentti, kuten Ståhlberg unkarilaisessa näyttelyssä 1922, tai presidentin puoliso, kuten rouva Ståhlberg ranskalaisessa näyttelyssä.²¹³ Ranskalaisen näyttelyn virallisuuteen vaikuttavat näyttelyn laajuus, suojelija sekä sen saama vastaanotto. Yksityinen järjestäjä lienee syynä siihen, ettei sitä ole aina laskettu ensimmäiseksi itsenäisyyden ajan ulkomaiseksi näyttelyksi. Esimerkiksi vuonna 1929 Valtion kuvaamataidelautakunta kiitteli Saksaa siitä, että se oli ensimmäinen maa, joka osoitti Suomelle ”huomaavaisuutta järjestämällä tänne saksalaisen maalaustaiteen näyttelyn syksyllä 1922”.²¹⁴

Artekin Suomeen tuomat ja omissa tiloissaan järjestämät myyntinäyttelyt lasken epävirallisiksi, mutta Artekin Maire Gullichsenin johdolla Suomeen vuonna 1939 tuoma, Taidehallissa ja Turussa esillä ollut ranskalaisen taiteen näyttely voidaan sen laajuuden ja merkittävyyden takia laskea lähemmäksi virallista näyttelyä. Sodan aikana näyttelytoiminnan aloittanut Nykytaide ry oli yksityinen yhdistys, mutta sen näyttelytoiminta kuuluu luonteeltaan virallisen vaihdon piiriin.²¹⁵

Virallisen taidenäyttelyvaihdon piiriin laskettavat näyttelyt olivat useimmiten ryhmänäyttelyitä, mutta joukossa oli myös julkisen tahon kokoamia yhden taiteilijan näyttelyitä tai muutaman taiteilijan yhteisiintymisiä. Sen lisäksi ministeriöltä haettiin avustusta Suomen osallistumiseen kansainvälisiin näyttelyihin ja joskus myös yksityisesti järjestettyihin yksityisnäyttelyihin.²¹⁶

Aimo Reitala luettelee *Ars – Suomen taide* -teossarjan viidennen osan maailmansotien välistä taidetta käsittelevässä artikkelissaan (1990) Helsingissä järjestettyinä ”virallisuonteisina ulkomaisina näyttelyinä”

212 ”Suuri ranskalainen taidenäyttely syksyllä Helsinkiin.” US 12.6.1920; Richter 1922b, 48; Hjelm 2009, 147–149, 278. Suomen taiteen näyttelystä Kööpenhaminassa 1919 ks. tämä luku myöhemmin.

213 Hjelm 2009, 147, 167. Stenmanin itse järjestämästä ranskalaisesta näyttelystä ks. Hjelm 2009, 147–149.

214 VKltk:n kokouksen 12.4.1929 pöytäkirja § 3 ja liite 2 (ltk:n lausunto OPM:lle). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA. Näyttely oli esillä Ateneumissa.

215 Esim. syyskuussa 1940 käytiin neuvotteluja kahden ulkomaisen taidenäyttelyn saamisesta Taidehalliin. Ks. ”Ulkomaista taidenäyttelyä Taidehalliin.” US 18.9.1940. Peruutuksista ks. esim. ”Taidenäyttelyä peruutettu, ulkomaille lähetettävä näyttely siirretty.” US 19.9.1939; ”Just i ond tid behövs god konst särskilt väl.” Hbl 24.9.1939.

216 Ks. esim. VKltk:n kokouksen 30.11.1927 pöytäkirja § 2 ja liite 1 (ltk:n lausunto OPM:lle); VKltk:n kokouksen 4.11.1934 pöytäkirja § 6 ja liite 6 (ltk:n lausunto OPM:lle 5.11.1934). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA. Kyseessä olivat Wäinö Aaltosen ja Jussi Mäntysen yksityisnäyttelyt.

seuraavat 12: Saksa 1922, Ruotsi 1928, Tanska 1928, Viro 1929, Italia 1931, Belgia 1932, Latvia 1936, Saksa 1936 ja 1937, Italia 1938, Unkari 1938 sekä Englanti 1939.²¹⁷ Hänen listaansa tarkastellessa ongelmana on se, ettei hän määrittele, mitä hän virallisuonteisella näyttelyllä tarkoittaa. Vaikka mukana on moni selkeän virallisista Suomen tuoduista taidenäyttelyistä, siitä puuttuu useita, jotka mielestäni on ehdottomasti laskettava mukaan viralliseen vaihtoon. Reitala mainitsee luettelon ulkopuolelta joitakin näyttelyitä, mutta laskee ne ilmeisesti epävirallisiksi, koska ei sisällyttä niitä luetteloonsa. Näkemykseni mukaan esimerkiksi Norjan monumentaalitaiteen näyttely vuonna 1937 ja Taidehallin aloitteesta järjestetty norjalaisen maalaustaiteen näyttely vuonna 1938 olivat virallisia näyttelyitä, samoin jotkut näyttelyt, joissa oli kyse vain yhden tai muutaman taiteilijan teosten esittelyistä, esimerkkeinä Anders Zornin näyttely vuonna 1924 ja Ivar Aroseniuksen näyttely vuonna 1926 Ateneumissa ja neljän ruotsalaistaiteilijan yhteisnäyttely Taidehallissa vuonna 1933. Ne kuuluivat Suomen ja Ruotsin väliseen suunnitelmalliseen näyttelyvaihtoon, jossa ruotsalaisena yhteistyökumppanina oli useimmiten Sveriges Allmänna Konstförening. Lasken viralliseksi näyttelyksi myös Taidehallissa ja Tampereen taidemuseossa vuonna 1937 esillä olleen italialaisten nais-taiteilijoiden näyttelyn, jota käsittelem myöhemmin tässä tutkimuksessa.

Aimo Reitala pitää ulkomaista näyttelyvaihtoa valtiollisen taidepolitiikan virallisimpana osana, vaikkakaan hänen mielestään – ja yhdyn tähän mielipiteeseen – tutkittavana aikana ei oikein voi puhua valtiollisesta taidepolitiikasta. Kuten olen aikaisemmin todennut, kuvataide oli varsin kaukana valtiovallasta, hallituksesta ja eduskunnasta eikä puolueilla ollut tuolloin vahvistettuja taideohjelmia. On kuitenkin hieman vaikea päätellä, mitä Reitala tarkoittaa näyttelyvaihdolla taidepolitiikan virallisimpana osana. Se oli luonnollisesti ulkomaisten kulttuurisuhteiden osalta taidepolitiikassa näkyvin osa, johon oli myös helppoa ja kätevää integroida valtaapitäviä erilaisten kunniakomiteoiden jäseninä ja suojelijoina. Virallisuus lisäsi näyttelyn painoarvoa maiden välisten kulttuurisuhteiden edistäjänä ja muutenkin.

Veli-Matti Aution mukaan kasvava kiinnostus kansainväliseen yhteistyöhön aktivoi ulkomaisten taidenäyttelyiden järjestämistä 1930-luvun alusta lähtien. Sodan aikana näyttelykontaktit luonnollisesti vähenivät ja saivat korostetummin poliittista väriä.²¹⁸ Suomi lähetti ulkomaille 1920-luvulla kuusi virallista näyttelyä, 1930-luvulla 19 ja maailmansodan aikana 11. Ulkomaisia näyttelyitä esiteltiin Suomessa 1920-luvulla 14, 1930-luvulla 25 ja sodan aikana kaksi. Aution väite vaihdon vilkastumisesta 1930-luvun alusta alkaen pitää siis määrällisesti paik-

217 Reitala 1990, 224.

218 Autio 1986, 422.

kansa. Myös aikalaiset kokivat, että ulkomaisten näyttelyiden määrä oli kasvanut huomattavasti 1930-luvun loppupuolella. Nimimerkki Mikko kirjoittikin *Ilta-Sanomissa* vuonna 1938: ”Meidän tarvitsee kuvaamataiteellisessa mielessä tuskin enää ollenkaan lähteä ulkomaille, kun ulkomaat tulevat meidän luoksemme.”²¹⁹

Olli Sarmaja kirjoittaa taidekritiikkiä, modernismia ja Suomessa järjestettyjä ulkomaisia nykytaiteen näyttelyitä 1918–1939 käsittelevässä pro gradu -tutkielmassaan, että Suomessa nähtiin suhteellisen vähän ulkomaalaista nykytaidetta tuona aikana. Hänen mukaansa 1920-luvulla syynä olivat osittain puuttuvat kulttuurisiteet ulospäin, kun taas 1930-luvulla kulttuurisuhteiden solmimista ohjasi maassa vallinnut äärioikeistolainen henki.²²⁰ Edellä esittämieni lukujen valossa 1920-lukukin oli kuitenkin suhteellisen vilkasta aikaa. Ulkomaille vietiin silloin huomattavasti vähemmän näyttelyitä kuin Suomeen tuotiin. Vasta itsestäistynyt ja sisällissodan kokenut Suomi pääsi ehkä hieman hitaasti liikkeelle oman taiteensa runsaammassa viennissä, etenkin kun näyttelyiden vastaanottaminen oli vaadittavan työmäärän kannalta helpompaa kuin oman näyttelyn kokoaminen ja lähettäminen ulkomaille.

Aimo Reitala kirjoittaa vuonna 1978 ilmestyneessä Suomen kuvataidetta vuosina 1928–1944 käsittelevässä artikkelissaan, että ”[v]irallisesta suuntautumisesta kertovat pyrkimykset keskittää näyttelyvaihto suomalais-ugrilaisten sukulaismaiden ohella Saksaan ja Italiaan”.²²¹ Hänen mukaansa voidaan ”havaita”, että ”suuri osa näyttelyistä kertoo maan suhteista ulkovahtioihin. Cajanderin 1937 nimetyn punamultahallituksen vaikutus ei vielä ehtinyt paljon näkyä, vaikka Englannin näyttely ja Artekin järjestämä ranskalaisen modernin taiteen katselmus kuvasivatkin jo uutta suuntautumista”. Hänen mukaansa ne antoivat Suomen taiteelle uusia virikkeitä, jotka kuitenkin jäivät ”liian niukoiksi ulkopuolisilta vaikutteilta suljetujen vuosien” jälkeen.²²² Reitala ei selitä tai avaa kirjoittamaansa. Ulkopuolisilta vaikutteilta suljetuilla vuosilla hän tarkoittaa ehkä ensimmäisen maailmansodan aikaa. Sen jälkeen ulkomaisia näyttelyitä järjestettiin. Miten hän arveli, että Cajanderin hallitus olisi vaikuttanut näyttelyvaihdon suuntautumiseen? Hallituksen vaihto voi vaikuttaa pikku hiljaa yleiseen ilmapiiriin tai se voi olla seuraus ilmapiirin muuttumisesta. Kovin suoraa ja nopeaa vaikutusta näyttelyvaihtoon sillä tuskin on, jollei hallitus tee sitä koskevaa ohjelmaa tai aloitteita. Reitala tekee myös johtopäätöksensä Suomen näyttelyvaihdon ulkopoliittisesta suuntautumisesta pelkästään Suomeen tuotujen näyttelyiden perusteella, vaikka tällöin on kyse vain osatotuudesta. Kun aloite ulkomaisen näyttelyn järjestämisestä Suomessa saattoi tulla ulkomailta, oli kyse myös lähettävän maan aktiivisuudesta.

219 Mikko, ”Taidenäyttely.” IS 14.3.1938.

220 Sarmaja 1983, 71–72. THO/HY.

221 Reitala 1978, 4.

222 Reitala 1978, 4; Reitala 1990, 224.

- 223 Nummelin 1998, 264.
- 224 ”Nordiska konsten främjas. Föreningen Norden tar initiativ till vandringutställningar och ökar samarbete.” Sv. Pr. syyskuu 1937.
- 225 Richter 1922a, 43. Painettujen sääntöjen mukaan näyttely oli auki 20.12. asti, mutta päivämäärä lieene muuttunut näyttelyn tekovaiheessa.
- 226 Komiteen för udstillingen ved Charlottenborg Werner Cajanukselle, s.d.; Werner Söderhjelm / Suomen Valistus-toimisto ilmeisesti Emil Wikströmille, Kööpenhamina 7.3.1919 ja muut näyttelyasiakirjat. Näyttelyjä koskevat asiakirjat 1919 H 14. STYA I. KKA; Torsten Stjernschantz Tancred Boreniukselle, Helsinki 25.9.1920. Fi kirjeenvaihto 1919–1928. ATMA. STA:n säätien arkisto. VTM; Richter 1922a, 43.
- 227 Ks. Kööpenhaminan näyttelyä koskevat asiakirjat 1919. Näyttelyjä koskevat asiakirjat 1919 H 14. STYA I. KKA; Komiteen för den finska utställningen i Köpenhamn 1919 OPM:lle, raha-anomus, Helsinki 2.10.1919. OPM AD 1059/226 1919. OPMA. KA; Richter 1922a, 43. Hanketta rahoitti lisäksi Alfred Kordelinin yleinen edistys- ja sivistysrahasto. Ks. Kööpenhaminan näyttelyn näyttelykomitean hakemus Alfred Kordelinin yleisen edistys- ja sivistysrahaston taiteen jaostolle, Helsinki 25.9.1919. Näyttelyjä koskevat asiakirjat 1919 H 14. STYA I. KKA; ”Alfred Kordelinin sivistysrahasto. Palkintojen ja avustusten jako.” US 4.4.1920.
- 228 Utställningen av finsk konst, arkitektur och konstindustri i Köpenhamn år 1919, Utställningsbestämmelser. Näyttelyjä koskevat asiakirjat 1919 H 14. STYA I. KKA.

Reitalan kanssa samaa mieltä on Rolf Nummelin, joka kirjoittaa: ”Sotien välisen ajan ulkomaiset taidenäyttelyt myötäilivät maamme ulkopoliittista linjaa.” Hänen mukaansa esiteltiin erityisen paljon Skandinavian, Baltian ja Unkarin taidetta ja ranskalaista jokseenkin saman verran kuin Saksan ja Italian taidetta. Lisäksi Nummelin tuo esiin vastalauseet, joita neuvostografikan ja ruotsalaisen surrealismien näyttelyt vuonna 1934 herättivät. Ne olivat hänen mukaansa osoituksena yhä ahtaammaksi ja kansallismielisemmäksi muuttuvasta ilmapiiiristä.²²³

Löytyykö näille väitteille pohjaa ja minkälaista oli Suomen kuvataidenäyttelyvaihto eri maiden kanssa? Yhteydet Ruotsiin olivat luonnollisesti vilkkaat maantieteellisen sijainninkin takia. Sinne vietiin Suomesta 14 näyttelyä ja sieltä tuotiin kahdeksan näyttelyä. Suomi suuntautui näyttelyillään enemmän Ruotsiin kuin Ruotsi tänne. Eniten Ruotsi sai vastaanottaa Suomen taidetta 1940-luvun alkupuolella. Tämän selittää maailmanpoliittinen tilanne maantieteeseen yhdistettynä. Suomen ulkopoliittikan suuntautuminen puolueettomiin maihin ja Skandinaviaan 1930-luvulla ei näy erityisesti, sillä vaihtoa oli yhtä lailla 1920-luvullakin.

Muiden Pohjoismaiden kanssa kahdenkeskinen näyttelyvaihto oli huomattavasti vaisumpaa. Norjaan vietiin neljä suomalaisnäyttelyä, ja Suomessa esiteltiin norjalaista taidetta kaksi kertaa 1930-luvulla. Toisaalta kahdella Norjasta tuodulla näyttelyllä koettiin olleen suuri vaikutus Suomen taiteeseen. Tanskaan järjestettiin tutkimusaikana vain yksi näyttely, itsenäisen Suomen ensimmäinen ulkomailla pitämä taidenäyttely vuonna 1919, ja sieltä myös tuotiin vain yksi näyttely vuonna 1928. Taidegrafikan ohella järjestettiin myös muita yhteispohjoismaisia taidenäyttelyitä, joten maiden välillä oli kuvataidealan yhteistyötä. Vuonna 1936 Norden-yhdistys teki aloitteen pohjoismaisista kiertonäyttelyistä, joilla tehtäisiin pohjoismaista kuvataidetta tunnetummaksi. Innostusta löytyi taiteilijoiden ja museoiden edustajien piiristä, ja pohdittiin jopa komitean perustamista asiaa ajamaan.²²⁴

Kööpenhaminassa, Charlottenborgissa, marras-joulukuussa 1919 järjestetty Suomen taiteen näyttely esitteli oman ajan taidetta ja elossa olevia taiteilijoita. Mukana oli yli 300 maalausta, 40 etsausta ja 50 veistosta sekä taideteollisuutta.²²⁵ Kyseessä oli selkeän virallinen näyttely, johon saatiin kutsu Charlottenborgin näyttelyiden komitealta Suomen lähetystön ja ulkoministeriön kautta.²²⁶ Suomen hallitus valtuutti sitä varten kootun suomalaisen näyttelykomitean hoitamaan näyttelyn järjestämisen, ja valtioneuvosto myönsi sille yleisistä varoista kaksi määrärahaa.²²⁷ Näyttelyn kunniapresidentit olivat Tanskan opetusministeri ja Suomen Kööpenhaminan-lähettiläs.²²⁸ Järjestämisessä oli vaikeuksia ja

erimielisyyksiä, eikä Tanskassa saatu kritiikki ollut Suomessa toivotun kaltaista.²²⁹

Saksa oli vanhastaan kulttuurin alalla suomalaisille tärkeä, mutta ulkopoliittiset suhteet olivat ennen sotaa neutraalit. Näyttelyvaihto Saksan kanssa oli Ruotsin jälkeen vilkkainta: se käsittää yhdeksän näyttelyä, joista Suomesta Saksaan vietyjä oli neljä. Niistä yksi järjestettiin 1920-luvulla, kaksi 1930-luvulla ja yksi vuonna 1943. Saksasta Suomeen tuodut näyttelyt jakautuivat seuraavasti: kaksi järjestettiin 1920-luvulla, kaksi 1930-luvulla ja yksi toisen maailmansodan aikana. Määrässä ei siis tapahtunut muutosta kansallissosialistien tultua valtaan, mutta Suomen kannalta suurimmat satsaukset olivat vuonna 1935 Berliinissä, Düsseldorfissa ja Hampurissa järjestetty Suomen taiteen näyttely ja samana vuonna noin puolentoista vuoden kierron Saksassa aloittanut 170 teoksen suomalaisen grafiikan näyttely. Suomeen tuotujen saksalaisnäyttelyiden määrä kertoo saksalaisosapuolen aktiivisuudesta. Sodan aikana vaihto rajoittui luonnollisista syistä Pohjoismaihin, erityisesti Ruotsiin, ja liittolaismaa Saksaan, jonne esimerkiksi vietiin suomalaisten naistaiteilijoiden näyttely vuonna 1943²³⁰.

Vuoden 1935 Berliinin-näyttelyyn saatiin kutsu *Deutsch-Nordische Gesellschaftilta* Suomen Berliinin-lähetystön välityksellä. Toisena näyttelyn vastaanottajatahona oli *Nazionalsozialistische Kulturgemeinde*. Näyttelyn järjestelyistä vastasi ulkoministeriö, ja sitä tekemään valittiin toimikunta, joka oli samalla näyttelyn jury. Komissaarina toimi Bertel Hintze.²³¹ Esillä oli suomalaista taidetta 1860-luvulta alkaen, 220 maalausta ja 50 veistosta, jotka saatiin yksityiskokoelmista tai suoraan taiteilijoilta. Ateneumin taidekokoelmista lainattiin joitakin teoksia.²³² Hintze matkusti paikan päälle järjestämään näyttelyä ja piti 11.5. puheen Berliinin avajaisissa, joissa olivat läsnä *Reichsleiter* Alfred Rosenberg ja ulkoministeri Konstantin von Neurath, joka avasi näyttelyn. Näyttely sai laajalti huomiota Saksan lehdistössä. Berliinin jälkeen näyttely siirrettiin Düsseldorfiin ja sieltä Hampuriin. Hintzen kertoman mukaan kahdeksan saksalaiskaupunkia oli kilpaillut näyttelyn saamisesta.²³³ Kun järjestäjätahona oli Suomessa ulkoministeriö, näyttelyllä oli myös poliittisia tavoitteita.

Sukulaiskansa Viron kanssa vaihdettiin tutkimusajanjaksolla vain kolme näyttelyä, tuotiin kaksi näyttelyä ja vietiin yksi. Toisen sukulaiskansan, Unkarin kanssa vaihtonäyttelyitä oli viisi, joista kaksi suomalaista ja kolme unkarilaista näyttelyä. Näistä näyttelyistä järjestettiin 1930-luvulla Viron kanssa kaksi ja Unkarin kanssa neljä, joten näyttelyvaihto sukulaiskansojen kanssa painottui 1930-luvulle. Kun

229 Edvard Richter kirjoittaa vuotta 1919 käsittelevässä taidekatsauksessaan: "Näyttely sai juhllaisen vastaanoton, mutta kun jättää sikseen viralliset kohteliaisuudet ja toimihenkilöille annetut kunniamerkit, näyttää siltä kuin tanskalaiset olisivat odottaneet enemmän kuin saivat." Tanskan valtion taidemuseoon ostettiin kuitenkin joitakin teoksia ja jotkut yksityiset tekivät taide- ja taide-teollisuusostoja. Ks. Richter 1922a, 43. Saadusta kritiikistä ks. esim. Reitala 1990, 234.

230 Suomalaisten naistaiteilijoiden näyttelystä vuonna 1943 ks. Mertanen 2009.

231 STA:n kokouksen 18.1.1935 pöytäkirja § 6 ja liite UM:n kirje STA:lle, Helsinki 9.1.1935, nro 23 488. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA; Kruskopf 1998, 110–111. Stjerschantzin varajäsenenä oli Verner Thomé.

232 Stjerschantz 1936, 43. Samana vuonna teoksia oli lainassa myös Tukholmassa, 42–43.

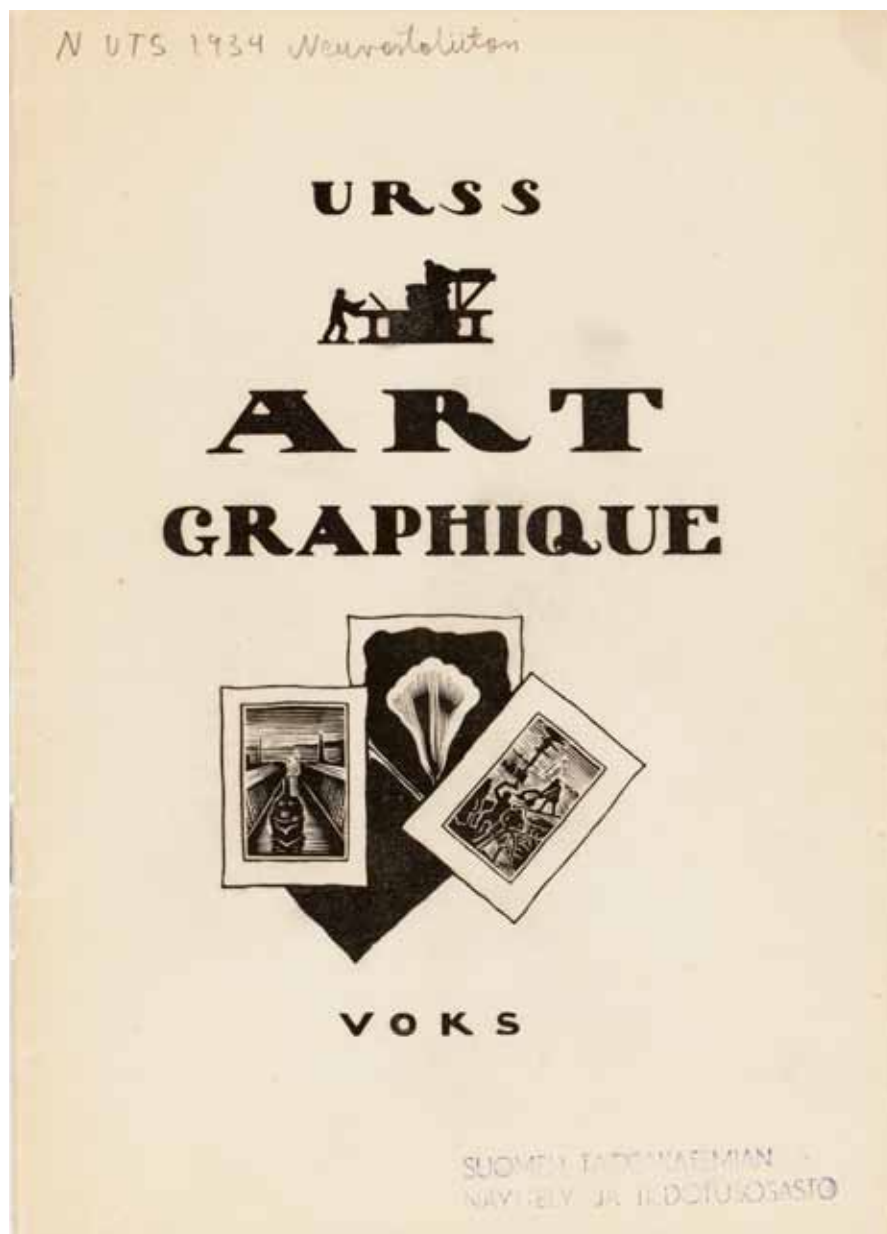
233 Saksaan vietyä näyttelyä koskevat asiakirjat ks. Suomalainen taidenäyttely Berliinissä, suunnittelu 1934 ja Suomalainen taidenäyttely Berliinissä 1935. Fb 65 Saksa. UMA; Richter 1936, 60–61; Kruskopf 1998, 110–111. Hitler vieraili näyttelyssä Berliinissä kesäkuussa. Hintze oli kutsuttu näyttelyyn liittyen esitelmöimään Suomen taiteesta Humboldt-yliopistoon.

- 234 VKltk:n kokouksen 26.10.1928 pöytäkirja § 3 ja liite 5. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.
- 235 ”Suomalaisia taidenäyttelyjä ulkomaille.” US 3.4.1939.
- 236 Hjelm 2009, 147, 279.
- 237 ”Finsk konstutställning i Paris”. Suomalainen taidenäyttely Pariisissa. Osa Suomen Pariisin-lähetystön raporttia n:o 131 UM:lle, Pariisi 8.6.1923; Harri Holma ulkoasiainministeri Procopélle, Pariisi 22.7.1928. Väinö Aaltosen taidenäyttely Pariisissa. Fb 65 Ranska; Suomen Pariisin-lähetystön raportti n:o 25 UM:lle, Pariisi 19.4.1928. Muu propagandatoiminta 1918–1928. Fb 19 G. UMA (koko raportti Fb 5 C Pariisi. UMA); STA:n kokouksen 13.5.1936 pöytäkirja § 2. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.
- 238 Hbl 20.10.1928; HS 3.1.1929.
- 239 Ks. esim. STA:n kokouksen 13.5.1936 pöytäkirja § 2. Pöytäkirjat C 34 1935–1939. STYA I. KKA; Harri Holma ulkoasiainministeri Procopélle, Pariisi 22.7.1928. Väinö Aaltosen taidenäyttely Pariisissa; Suomen Pariisin-lähetystö UM:lle, Pariisi 18.5.1929. Modernisti-aidenäyttelyn järjestäminen Pariisiin v. 1929. Fb 65 Ranska. UMA; ”Suomalainen taidenäyttely Pariisiin!” US Sunnuntailiite 1.5.1927; ”Kysymys suomalaisen taidenäyttelyn järjestämisestä Pariisiin jälleen esille.” US 1.7.1928; ”Suomen korkea kulttuuri ei ole Ranskassa vielä niin tunnettu kuin se ehdottomasti ansaitsisi.” US 25.8.1928; Hbl 20.10.1928; ”Suomalaisen taiteen näyttelyn Tukholmassa pitää olla niin edustava kuin mahdollista.” US 20.12.1928; HS 3.1.1929.
- 240 Harri Holma / Suomen Pariisin-lähetystö UM:lle, Pariisi 18.5.1929. Modernisti-aidenäyttelyn järjestäminen Pariisiin v. 1929. Fb 65 Ranska. UMA.
- 241 ”Suomen korkea kulttuuri ei ole Ranskassa vielä niin tunnettu kuin se ehdottomasti ansaitsisi.” US 25.8.1928.

kuvaamataidelautakunta antoi yksimielisen puoltonsa Taiteilijaseuran raha-anomukselle, joka koski virolaisen näyttelyn järjestämistä Suomessa helmikuussa 1929, se kirjoitti katsovansa, että ”Suomella on aivan erityiset sekä isänmaalliset kansalliset että valtiolliset velvollisuudet koettaa sivistyksellisessä suhteessa ylläpitää mitä läheisintä vuorovaikutusta veljeskansansa virolaisten kanssa”. Siksi oli tärkeää tutustua ”kovia kokeneen sukulaishaimon sielunelämään” taiteenkin välityksellä.²³⁴ Unkarin kanssa vaihdettujen näyttelyiden määrä heijastelee osaltaan heimoaattetta.

Suomen lähinnä 1920-luvulle ajoittunut ns. reunavaltio politiikka kohdistui Puolaan ja Baltiaan. Näistä maista Latviaan vietiin Moskovassa ollut näyttely vuonna 1935 ja sieltä tuotiin yksi näyttely Suomeen seuraavana vuonna. Riikaan ja Tallinnaan kevääksi 1940 suunniteltu nykytaiteen näyttely jouduttiin perumaan maailmansodan vuoksi. Liettuun kanssa ei ollut vaihtoa lainkaan. Ateneumissa oli esillä puolalainen näyttely vuonna 1927, mutta Suomesta ei tutkimusajanjaksolla viety sinne yhtään näyttelyä. Suunnitelma viedä Suomen taiteen näyttely Budapestiin, Varsovaan ja Pariisiin loppusyksystä 1939 ja kevättälvella 1940 ei toteutunut maailmansodan syttymisen vuoksi.²³⁵ Vaihto oli siis hyvin pientä, ja ainoastaan Puolan näyttelyä tai Stenmannilla esitettyä puolalaisen grafiikan näyttelyä²³⁶ voi ehkä katsoa reunavaltio politiikan näkökulmasta.

Ranskalla oli erityinen merkitys Suomen taiteelle, mutta näyttelyvaihto sen kanssa oli tutkimusajanjaksolla yksipuolista: kaikki kolme näyttelyä olivat Ranskasta Suomeen tuotuja, kaksi 1920-luvulla ja yksi 1930-luvulla. Vuonna 1939 Suomessa oltiin tosissaan liikkeellä näyttelysuunnitelman kanssa, mutta sen toteutus kariutui maailmansotaan. Se ei kuitenkaan ollut ensimmäinen kerta, kun Suomessa otettiin esille ajatus näyttelyn järjestämisestä Ranskassa, lähinnä Pariisissa. Asia oli esillä useaan otteeseen aina 1920-luvun alkupuolelta alkaen, ja sitä pohdiskelevat ja ajoivat myös Suomen lähettiläät Ranskassa, lähinnä aktiivinen Harri Holma.²³⁷ Välillä Holma toppuuttelikin suomalaisia, koska ajankohta oli hänestä huono: vuonna 1928 Suomen näyttely olisi saattanut jäädä täysin Pariisissa samaan aikaan järjestettävän Ruotsin näyttelyn varjoon.²³⁸ Sopivan vastapuolen löytäminen tuntui myös tuottavan suomalaisille vaikeuksia,²³⁹ ja Holma korosti, että taidenäyttely olisi järjestettävä ”virallisten piirien kautta ja avulla”.²⁴⁰ Ranskalaiseltakin taholta saatiin kohteliasta kannatusta näyttelyhankkeelle, kun ranskalaisen *L'Art Vivant* -taidelehden toimitusjohtaja ja taidearvostelija Edgar Vogl vieraili Suomessa vuonna 1928.²⁴¹



NEUVOSTO-VENÄJÄN graafillinen näyttely Helsingin Taidehallissa vuonna 1934. Näyttelyluettelon kansi.

VTM:n KIRJASTO.

Miksi nämä eri hankkeet eivät toteutuneet? Kiinnostusta ja halua tuntui löytyvän, mutta eikö löytynyt rahoittajia? Vai isikö suomalaisiin rimakauhu ajateltaessa esiintymistä kuvataiteen keskuksessa Pariisissa? Suomen ulkopoliitiikka ei ollut Ranska-suuntautunutta, mutta on vaikea kuvitella sen olleen esteenä tässä asiassa.

Myös Englantiin, lähinnä Lontooseen, järjestettävää näyttelyä suunniteltiin vuosien varrella eri piireissä ja eri yhteyksissä, ja joitakin pienempiä ja epävirallisia katselmuksia ja yhteispohjoismainen grafiikkänäyttely toteutettiin. Suurempaa ja virallista Suomen taiteen esittelyä ei kuitenkaan saatu tehtyä. Sopiiko tähän Reitalan lausuma siitä, että Cajanderin punamultahallitus ei ehtinyt toimikaudellaan saada aikaan muutosta näyttelyiden suuntautumisessa? Hallitus ei ottanut kuitenkaan ilmeisesti asiaan kantaa. Keväällä 1939 järjestettiin Taidehallissa ja Turussa joka tapauksessa suuri *British Councilin* järjestämä englantilaisen nykytaiteen näyttely.²⁴² Vuonna 1940 oli tarkoitus esitellä brittiläistä taidegrafiikkaa vastavierailuna Lontoossa vuonna 1937 pidetylle pohjoismaiselle grafiikkanäyttelylle, mutta ulkopoliittinen tilanne esti sen. Taidehalli oli sopinut sen tulemisesta Suomeen jo hyvissä ajoin ennen sotaa, ja talvisodan aikana se oli kiertänyt muissa Pohjoismaissa.²⁴³ Näyttely pystytettiin järjestämään Helsingissä vasta syksyllä 1945.

Neuvostoliiton kanssa vaihto oli vähäistä ja käsitti vain yhden Suomeen tuodun ja yhden Neuvostoliittoon viedyn näyttelyn. Gösta Stenmanilla oli ollut suunnitelma venäläisestä taidenäyttelystä vuonna 1921, mutta sen estivät venäläisen osapuolen asettamat kohtuuttomat vaatimukset.²⁴⁴ Viranomaistaholla ja nimenomaan ulkoministeriössä kulttuurisuhteiden solmimista itänaapurin kanssa myös kuvataiteen alalla pidettiin selvästi tärkeänä. Ensimmäisenä tuotiin Neuvostoliitosta näyttely Suomeen: Taidehallissa oli helmikuussa 1934 esillä Neuvosto-Venäjän Graafillisen taiteen näyttely.

Neuvostoliitosta oli pyydetty suomalaista näyttelyä jo vuonna 1928, jolloin Neuvostoliiton ”yhdistys kulttuuriyhteyden ylläpitämistä varten ulkomaiden kanssa” oli ottanut yhteyttä Suomen pääkonsulinvirastoon Pietarissa ja ehdottanut suomalaisen näyttelyn järjestämistä.²⁴⁵ Se ei toteutunut taiteilijajärjestöjen kielteisen suhtautumisen vuoksi. Suomen taideakatemia perusteli kieltäytymistään sillä, ettei se ollut vielä pystynyt toimittamaan vastavierailunäyttelyjä niihinkään maihin, jotka olivat jo järjestäneet näyttelyn Suomessa eli Ranskaan, Saksaan ja Puolaan. Suomen Taiteilijaseura piti ajankohtaa huonona edustavan näyttelyn kokoomiseen. Kuvaamataidelautakunta vetosi omassa lausunnossaan opetusministeriölle saamiinsa lausuntoihin, koska näyttelyn järjestäminen riippui

242 Näyttelystä ks. esim. HS 12.2.1939; HS 28.2.1939; Kruskopf 1998, 104; Niinivirta 1975, 9.

243 Helsingin Taidehallin hallituksen toimintakertomus vuodelta 1940. Toimintakertomukset. HTA. KKA.

244 Hjelm 2009, 313, nootti 168.

245 VKltk:n kokouksen 18.3.1928 pöytäkirja § 5 ja liitteet 4 (ltk:n kirjelmä), 5a (STA:n vastaus 8.3.1928 ja 5b (STS:n vastaus 7.2.1928)). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.

kokonaan Taiteilijaseurasta ja Taideakatemiasta.²⁴⁶ Suomen taideakatemian lausunto keskeisestä näyttelyvaihdon vastavuoroisuusperiaatteesta huolimatta vaikuttaa niin innottomalta, että sen taustalta voi aavistaa haluttomuuden kanssakäymiseen sosialistisen naapurimaan kanssa.

Vuonna 1934 oltiin uudelleen sen tilanteen edessä, että oli reagoitava itänaapurista tulleeseen näyttelykutsuun. Aloitteentekijänä oli Neuvostoliiton Helsingin-lähettiläs Boris Stein, joka vastavuoroisuusperiaatteen mukaisesti ajatteli Neuvostoliiton grafiikanäyttelyn jälkeen, että suomalainen taidenäyttely kiinnostaisi Venäjällä. Aloitte-
 eteni, ja lähettiläs välitti Suomen ulkoministeriölle virallisen kutsun. Se puolestaan antoi kutsun Taideakatemialle ja taiteilijajärjestöille. Ministeriön mielestä näyttelyn aikaansaaminen oli ”monessa suhteessa toivottavaa, m.m. tarjoutuisi sen kautta taiteilijoillemme mahdollisuus käydä Pietarissa ja Moskovassa tutustumassa sikäläisiin taidehar-
 rastuksiin”.²⁴⁷ Ulkoministeriö halusi parantaa suhteitaan itänaapuriin, jonka kanssa oli kaksi vuotta aikaisemmin solmittu hyökkäämättömyyssopimus. Suomen Moskovan-lähettiläs korosti, että taidenäyttely olisi näyte Suomen halusta kehittää ystävällisiä suhteita itänaapuriin.²⁴⁸ Ulkoministeriö olikin tässä projektissa varsinainen järjestäjä, ja se halusi toteuttaa näyttelyn vaikeuksista huolimatta. Komissaariksi valittiin Bertel Hintze.²⁴⁹

Taiteilijajärjestöt pyrittiin saamaan mukaan hankkeeseen ja sen näyttelykomiteaan, mutta loppujen lopuksi niistä osallistui vain Taidegraafikot²⁵⁰. Järjestöjen ja Taideakatemian kielteisten päätösten taustalla olivat erimielisyydet aikataulusta ja erityisesti ulkoministeriön toimintatavoista, mutta myös poliittiset tekijät.²⁵¹ Taideakatemia kielsi kuitenkin, että sen poisjäännin ja lainaamisesta kieltäytymisen taustalla olisivat olleet poliittiset syyt.²⁵² Näyttely oli aluksi tarkoitus järjestää jo keväällä 1934, mutta monista syistä, muun muassa rahapulasta johtuen, se toteutui vasta loppuvuodesta.²⁵³ Ulkoministeriön muistiossa todettiin marraskuun alussa, että ”näyttelyn raukeaminen olisi poliittisesti sangen haitallinen”.²⁵⁴ Poliittisten syiden vaikutuksesta ainakin joidenkin tahojen kielteiseen suhtautumiseen kertoo kuitenkin Isänmaallisen Kansanliikkeen siitä tekemä eduskuntakysely, jota samoin kuin muita näyttelyyn liittyviä erimielisyyksiä käsitte-
 len seuraavassa alaluvussa 3.3.4.

Olosuhteista johtuen näyttelystä tuli grafiikkapainotteinen, mutta mukana oli myös maalauksia ja veistoksia ja 1800-luvunkin taidetta. Teoksia oli kaiken kaikkiaan 500. Taidegraafikot antoivat

- 246 VKltk:n kokouksen 18.3.1928 pöytäkirja § 5 ja liitteet 4 (ltk:n kirjelmä), 5a (STA:n vastaus 8.3.1928 ja 5b (STS:n vastaus 7.2.1928); VKltk:n kokouksen 19.4.1928 pöytäkirja § 2 ja liitteet 1 a (STS:n lausunto 13.4.1928) ja 1 c (ltk:n lausunto OPM:lle). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.
- 247 STA:n kokouksen 5.4.1934 pöytäkirja § 3 ja sen liitteenä olevan UM:n kirje STA:lle, Helsinki 23.3.1934, nro 25481. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA; UM:n kirje Suomen Kuvanveistäjäliitolle, Helsinki 23.3.1934 nro 25483. Saapuneet asiakirjat kansio 2. SKvIA. KA; kirje myös UMA:ssa: Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA; ”Suomalainen taidenäyttely tässä kuussa Moskovaan.” HS 2.11.1934. Ulkoministeriön kirjeen oli allekirjoittanut ulkoministeri Antti Hackzell.
- 248 A. S. Yrjö-Koskinen / Suomen Moskovan-lähetystö UM:lle, Moskova 27.9.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA.
- 249 ”Konstutställningen i Moskva och i Petersburg.” Hbl 25.9.1934; ”Edelfelt o. Gallen med till Moskva.” Sv. Pr. 25.9.1934; ”Suomalainen taidenäyttely tässä kuussa Moskovaan.” HS 2.11.1934.
- 250 Ks. esim. STG:n kokouksen 2.4.1934 pöytäkirja § 1. STGA. Grafiikkakeskus, Jyväskylän taidemuseo; Lennart Segerstråle / Suomen Graafilliset Taiteilijat UM:lle, Porvoo 3.4.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA.
- 251 Ks. näyttelyä koskevat asiakirjat asiakirjavihkossa Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA; ”Moskvautställningen blir ej av?” Sv. Pr. 5.11.1934; ”Intriger mot vår Moskvaexposition.” Sv. Pr. 6.11.1934.
- 252 E. N. Setälä Oskari Mantterelle, Järvenpää 9.11.1934. Liite STA:n kokouksen 13.11.1934 pöytäkirjaan § 2. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA. Taideakatemian kannasta näyttelyyn ks. myös ”Moskovan näyttelystä tulee tosi, taiteilijajärjestöjen vastustuksesta huolimatta.” IS 7.11.1934; ”Trasslet kring vår sovjetryska konstutställning.” Sv. Pr. 7.11.1934.
- 253 Ks. esim. ”Suomalainen taidenäyttely tässä kuussa Moskovaan.” HS 2.11.1934.
- 254 UM:n muistio, Helsinki 1.11.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA.
- 255 Suomen Graafillisten Taiteilijoiden kokouksen 7.11.1934 pöytäkirja 1 §. STGA. Grafiikkakeskus, Jyväskylän taidemuseo; ”Suomalainen näyttely avataan marraskuun lopussa Moskovassa.” US 8.11.1934. Helsinkiläiset graafikot olivat päättäneet vuonna 1933 kerätä keskuudestaan kokoelman ulkomaille vietäviä näyttelyitä varten. Kokoelma, jota täydennettiin

- ja jonka teoksia vaihdettiin vuosien varrella, oli aina valmiina lähetettäväksi näyttelyihin. Se koettiin tarpeelliseksi, koska monesti oli vaikea saada kootuksi kunnollista kokoelmaa näyttelyhankkeiden kiireellisten aikataulujen takia. Turkulaisia graafikoita oli tuolloin myös kehoitettu lähettämään oma, samalla tavoin kerätty kokoelmansa Helsinkiin. Ks. Anttonen 2006, 144.
- 256 STA:n kokouksen 13.11.1934 pöytäkirja § 2–3 ja E. N. Setälä Oskari Mantereelle, Järvenpää 9.11.1934. Liite STA:n kokouksen 13.11.1934 pöytäkirjaan § 2. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA; Stjernschantz 1935, 26. OPM:n arkistosta löytyy Hintzen 13.11. päiväämää pyyntö ministeriölle saada lupa lainata Ateneumin taidekokoelmista Moskovan ja Riian näyttelyitä varten kaksi teosta. Pyyntö välitettiin STY:lle (eli STA:n käsiteltäväksi) samana päivänä. Anomusdiarin mukaan lupa annettiin Hintzelle suullisesti, mahdollisesti 14.11., jolloin oli saatu STY:n vastaus. Ks. OPM AD 1198/300 1934. EB 109. OPM. KA. Kyseessä olivat *Ruokolahden eukkoja kirkonmällä* ja *Mrs Gallatyn muotokuva*.
- 257 ”Taidenäyttely Moskovassa ja Riassa.” US 3.11.1934; ”Moskovan näyttelystä tulee tosi, taiteilijajärjestöjen vastustuksesta huolimatta.” IS 7.11.1934; ”Trasslet kring vår sovjetryska konstutställning.” Sv. Pr. 7.11.1934; ”Arvokkaita taideteoksia Suomesta Moskovan näyttelyyn.” HS 13.11.1934; ”Många köp av konst i Moskva.” Hbl 4.12.1934.
- 258 ”Suomalainen taidenäyttely tässä kuussa Moskovaan.” HS 2.11.1934. Suunnitteilla oli alun alkaen laaja näyttely. Ks. ”Intriger mot vår Moskvaexposition.” Sv. Pr. 6.11.1934. Myös Suomen Moskovan-lähettiläs oli sitä mieltä, että jos näyttely järjestettiin, se oli tehtävä ”mahdollisimman imponeraavassa muodossa”. A. S. Yrjö-Koskinen / Suomen Moskovan-lähetystö UM:lle, Moskova 27.9.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA.
- 259 Suomen Moskovan-lähetystö UM:lle, Moskova 6.12.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA. ”Suomalaisen taidenäyttelyn avajaiset Moskovassa.” US 30.11.1934; ”Många köp av konst i Moskva.” Hbl 4.12.1934; ”Suomalainen taidenäyttely Moskovassa. ’Isvestijan’ arvostelu.” HS 5.12.1934.
- 260 ”Moskovan suomalainen taidenäyttely.” HS 4.12.1934. Wikströmin tytär Mielikki (1907–1995) oli naimisissa Asko Ivalon (1901–1968) kanssa, joka toimi tuolloin Moskovassa lähetystösihteerinä. Ivalosta ks. *Ulkoasiainhallinnon matrikkeli* 1 1993, 270.
- 261 Näyttelystä löytyy runsaasti aineistoa eri arkistoista, kuten STYA:sta, UMA:sta ja Suomen Taidegraafikoiden arkistosta.
- 262 Stenmanin Taidesalongissa Helsingissä järjestetyistä ulkomaisista näyttelyistä ks. Hjelm 2009, 147, 278–280.

käyttöön oman kokoelmansa,²⁵⁵ ja lisäksi mukaan saatiin teoksia suoraan taiteilijoilta ja yksityiskokoelmista. Taideyhdistys ei lainanut pyydettyjä teoksia, mutta joutui opetusministeriön määräyksestä antamaan kokoelmistaan valtion omistamat kaksi Albert Edelfeltin maalausta.²⁵⁶ Hintzen näkemyksen mukaan Moskovaan lähetetty koelma oli edustava huolimatta muutamista ikävistä poissaoloista.²⁵⁷ Sinne ei ollut haluttu mennä valmistautumattomina, koska tiedettiin monien muiden maiden, kuten Ranskan ja Puolan, esiintyneen ”suuria vaatimuksia tyydyttävillä taidenäyttelyillä”.²⁵⁸ Taustalla oli siis huoli Suomi-kuvasta.

Hintze matkusti Moskovaan ja osallistui 28.11.1934 avajaisiin, joissa oli läsnä korkeita Neuvostoliiton virkamiehiä, tieteen ja taiteen edustajia sekä eri maiden diplomaattikuntaa. Näyttely sai hyvän vastaanoton, ja Moskovan asianomaiseen museoon ostettiin jokaiselta mukana olleelta 44 suomalaiselta graafikolta vähintään yksi grafikanlehti. Kyseessä oli lukumäärältään suurin osto, mitä koskaan oli tehty suomalaisessa näyttelyssä ulkomailla.²⁵⁹

Tyttärensä luona Moskovassa kyläilemässä ollut kuvanveistäjä Emil Wikström osallistui avajaisiin. Hän kiteytti lehtihaastattelussa todennäköisen syyn monen taiteilijan kielteiseen suhtautumiseen: hän kertoi tavallaan pelänneensä lähettää teoksiaan Moskovaan, sillä hänen mukaansa useita taiteilijoita vaivasi ”jonkinlainen epämääräinen kammo Venäjän oloja kohtaan”. Oltuaan nyt Moskovassa hän oli päässyt pelostaan, ja näyttelyssä oli esillä kaksi tyttärellä Moskovassa ollutta veistosta.²⁶⁰ Ainakin osalla taiteilijoista kielteinen suhtautuminen näyttelyyn johtuikin enemmän pelosta ja epäluuloista kuin varsinaisesta poliittisesta kannanotosta.

Suomella oli edellä esiteltyjen lisäksi näyttelyvaihtoa myös muiden maiden kanssa. Vuonna 1931 järjestettiin moninaisten vaiheiden jälkeen Amsterdamissa Suomen taiteen näyttely,²⁶¹ josta osa siirtyi Belgiaan Antwerpeniin. Hollantilaista taidetta esiteltiin Stenmanilla vuonna 1925 ja belgialaisen nykytaiteen näyttely järjestettiin Taidehallissa 1932 ja belgialaista grafiikkaa esiteltiin vuonna 1938. Tšekkoslovakiaan vietiin suomalaista grafiikkaa vuonna 1933 ja uudestaan 1936. Stenmanin taidesalongin tšekkiläisen kiertonäyttelyn (1925)²⁶² lisäksi Suomessa nähtiin tšekkiläistä grafiikkaa vuonna 1938. Wienissä oli esillä suomalaisia mitaleja 1936 ja grafiikkaa seuraavana vuonna. Suomessa nähtiin puolestaan itävaltalaisia mitaleja vuonna 1936. Amerikkalaiseen grafiikkaan oli mahdollisuus tutustua vuonna 1938. Jo niin varhain kuin vuonna 1921 ulkoministeriössä suunnitel-



NYKYTAIDE RY:n ja Suomen Taiteilijaseuran järjestämä Suomen nykytaiteen näyttely Tukholmassa vuonna 1944. Näyttelyluettelon kansi.

VTM:n KIRJASTO.

SATA VUOTTA Saksan taidetta Helsingin Taidehallissa vuonna 1936. Näyttelyluettelon kansi.

VTM:n KIRJASTO.

tiin noin 100–150 suomalaisen teoksen kiertotaidenäyttelyä Yhdysvaltoihin ja sen yhteyteen esitelmää Suomen taiteesta. Hanke ei kuitenkaan toteutunut.²⁶³

Suomen taiteen näyttelyiden kokoamista ulkomaille hankaloitti useita kertoja se, että Ateneumin taidekokoelmien omistajalla, Suomen Taideyhdistyksellä oli itsenäisyyden alusta asti linja, jonka mukaan kuolneiden taiteilijoiden teoksia ei lainata ulkomaille. Taustalla olivat ne huonot kokemukset, joita oli saatu Akseli Gallen-Kallelan teosten lainaamisesta Venetsian biennaaliin 1914 sekä suomalaisten taiteilijoiden teosten lainaamisesta Malmöhön samana vuonna. Ensimmäisen maailmansodan syttymisen johdosta Gallen-Kallelan teokset, mukaan lukien viisi Antellin kokoelmiin ja kolme Turun Taideyhdistyksen kokoelmiin kuuluvaa maalausta, jäivät moneksi vuodeksi Italiaan. Rauhan tultua niitä ei saatu palautetuksi, ennen kuin Suomen lähettiläs Herman Gummerus ryhtyi hoitamaan asiaa. Tällöin paljastui, että näyttelyn järjestäjät kieltäytyivät enää maksamasta teosten palauttamista Suomeen, mikä oli kuulunut alkuperäiseen sopimukseen, ja että teoksille oli otettava uusi kallis vakuutus.²⁶⁴ Sodasta johtui myös se, että suomalaiset teokset, joukossa esimerkiksi Eero Järnefeltin *Raatajat rahanalaiset*, jäivät Ruotsiin vuoteen 1919 asti. Teosten ollessa vielä maailmalla Ateneumin taidekokoelmien intendentti Gustaf Strengell esittikin, että galleriateoksia ei pitänyt lainata missään olosuhteissa.²⁶⁵ Alkuvaiheessa suhtauduttiin kielteisesti myös teosten lainaamiseen näyttelyihin kotimaassa.²⁶⁶ Päätöksen painoarvoa kulttuurisuhteiden kannalta osoittaa sekin, että ulkoministeriön lehdistöosastolta tiedusteltiin syksyllä 1922, pitikö paikkansa, ettei kokoelmista enää lainata teoksia näyttelyihin ulkomaille.²⁶⁷

Francis Haskellin mukaan julkiset museot, jotka aikaisemmin olivat vastustaneet taideteosten lainaamista ja erityisesti niiden lainaamista ulkomaille, joko oman maan muissa maissa järjestämiin tai kansainvälisiin näyttelyihin, muuttivat asteittain lainapolitiikkansa noin vuodesta 1900 eteenpäin. Vain tämä muutos teki mahdolliseksi järjestää suurnäyttelyitä, sellaisia kuin Italian taiteen esittelyt Lontoossa vuonna 1930 ja Pariisissa vuonna 1935.²⁶⁸ Muutos ei kuitenkaan tapahtunut hetkessä, mikä näkyy mainittujenkin näyttelyiden kohdalla: Mussolinin oli tehtävä töitä saadaakseen lainaajat suosiollisiksi hankkeille, ja National Gallery Lontoossa oli haluton lainaamaan teoksiaan edes muualle Lontoon.²⁶⁹ Suomen Taideyhdistyksen / Taideakatemian suhtautuminen ulkomaanlainoihin kuuluu tähän samaan ilmiöön, vaikka teosten tunnettuus ja ikä olivat eri luokkaa kuin Italian renessanssin mestariteosten. Kyseessä oli kuitenkin olennainen osa Suomen taiteen historiaa ja oman maan kulttuuriperintöä.

263 C–a., ”Vi och utlandet.” Dagens Press 3.9.1921; ”Suomen tunnetuksitekeminen.” US 4.9.1921.

264 Tapauksesta ks. asiaa koskeva kirjeenvaihto vuonna 1921 F1 kirjeenvaihto 1919–1928. ATMA. STA:n säätien arkisto. VTM; ”Akseli Gallen-Kallelan pääteokset Italiassa.” US 16.3.1921; ”Akseli Gallen-Kallelas förnämsta verk i Italien.” Hbl 17.3.1921; ”Ulkomaille olevat Suomen taideaarteet.” Iltalehti 7.7.1921; ”Taideaarteemme ulkomailla.” Iltalehti 30.8.1921; ”Gallen-Kallelan maalaukset.” Iltalehti 13.1.1922. Myös Turun taidemuseo suhtautui tapauksen johdosta kielteisesti teosten lainaamiseen kokoelmista. Ks. esim. A. G – s. / Turun taidemuseo Torsten Stjernschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Turku 8.1.1924. F1 kirjeenvaihto 1918–1928. ATMA. STA:n säätien arkisto. VTM.

265 Gustaf Strengell Antellin valtuuskunnalle, Helsinki 6.12.1916. Taidetta koskeva kirjeenvaihto 1915–1916 F 8. STYA I. KKA; Richter 1922a, 42–43.

266 STY:n johtokunnan kokouksen 6.9.1917 pöytäkirja. Pöytäkirjat 1917–1920 C 30. STYA I. KKA.

267 STA:n kokouksen 28.10.1922 pöytäkirja § 3 ja liite: UM lehdistötoimisto STA:lle, Helsinki 17.10.1922. Pöytäkirjat 1920–1922 C 31. STYA I. KKA.

268 Haskell 2000, 143–144.

269 Haskell 2000, 144.

Suomen Taideyhdistykseltä olen tänään vastaanottanut
lainaksi Tukholmassa helmikuussa pidettävää näyttelyä varten
maalamaani taulun "Talvi". Siinä tapauksessa että taulu
sillä ajalla kun se on hallussani tavalla tai toisella
vahingoittuu sitoudun antamaan yllämainitulle seuralle toi-
sen maalamaani taulun, jonka sanotun seuran ostolautakunta
hyväksyy.

Helsinki, 5 p. tammik.1929.

Pekka Halonen

TAITEILIJA PEKKA HALOSEN allekirjoittama kuitti,
jolla hän lainasi oman teoksensa Ateneumin taide-
kokoelmista näyttelyyn Tukholmaan vuonna 1929.

STYA 1846-1939. KKA.

Taideyhdistyksen arkistossa on tietoja myös joistakin kuolleiden taiteilijoiden teosten lainoista. Vuonna 1928 lainattiin Rembrandtin maalaukseksi attribuoitu teos Lontooseen hollantilaisen taiteen näyttelyyn,²⁷⁰ ja vuonna 1935 Ruotsin kuninkaallinen taideakatemia sai 200-vuotisjuhlanäyttelyynsä lainaksi pyytämästään viidestä teoksesta neljä. Viidettä teosta, C. E. Sjöstrandin *Kullervo*-veistosta, ei annettu, koska se oli jo luvattu Kalevalan juhlavuoden näyttelyyn.²⁷¹ Perusteena ei siis ollut se, että taiteilija oli jo kuollut. Rembrandt ehkä lainattiin, koska kyseessä ei ollut suomalainen taideteos. Suomalaisuus saattoi siis olla ääneen lausumaton rajausta lainaamattomuusperiaatteessa. Toisaalta 1923 oli sukulaisen pyynnöstä lainattu vuonna 1917 kuolleen Hugo Simbergin teoksia Göteborgiin ja Osloon, silloiseen Kristianiaan.²⁷² Suhtautuminen oli siis hieman lieventynyt vuodesta 1916, mutta linjaa ei ollut muutettu.

Suomen Taideyhdistys lainasi elävien taiteilijoiden teoksia ulkomaille, mutta vain taiteilijoiden itsensä pyynnöstä ja sitouduttua siihen, että mikäli kyseinen teos tuhoutuisi, taiteilija luovuttaisi kokoelmiin vastaavan, ostolautakunnan hyväksymän teoksen. Näitä taiteilijoiden lainapyyntöjä ulkomaille löytyy Suomen Taideyhdistyksen arkistosta eri vuosilta.²⁷³

Jo ensimmäisen itsenäisen Suomen ulkomaille viemän taide­näyttelyn eli Kööpenhaminan näyttelyn järjestäjät törmäsivät vaikeuteen saada teoslainoja Ateneumista. Kyseessä oli kuitenkin elossa olevien taiteilijoiden työt, ja edellä esitetyin ehdoin lainaan saatiin lopulta seitsemän teosta.²⁷⁴ Amsterdamin näyttelyyn vuonna 1931 haluttiin lainata suurehko kokoelma museon töitä. Niiden oli tarkoitus muodostaa runko Suomen taiteen näyttelylle, johon taiteilijoilta ja yksityisiltä omistajilta ei aluksi saatu koottua tarpeeksi edustavaa kokoelmaa. Taideyhdistyksessä katsottiin, ettei se voinut lainata suurta kokoelmaa, etenkin kun gallerian tilat oli juuri pantu kuntoon, ”eikä gallerian katsottu voivan tällaisiin tilapäisiin ja yksityislaatuisiin näyttelyihin ruveta lainailemaan, varsinkaan ilman kysymyksessä olevien taiteilijain henkilökohtaista pyyntöä ja vakuutta”. Vähemmistö Taideakatemian jäsenistä olisi ollut valmis lainaamaan pienemmän kokoelman. Kahdeksan yksityisten taiteilijoiden lainaan pyytämää teosta lainattiin kuitenkin normaalikäytännön mukaisesti.²⁷⁵

Moskovan näyttelyyn vuonna 1934 ei saatu lainaksi pyydettyä kuutta teosta, kahta Valle Rosenbergin maalausta ja neljää Magnus Enckellin kivipainotöitä. Taideakatemia totesi niiden olevan kuolleiden taiteilijoiden teoksia ja päätti pysyä vanhastaan noudattamassaan periaatteessa, ”ettei tämän laatuista teoksia ulkomaisiin näyttelyihin lainata,

270 STA:n kokouksen 22.10.1928 pöytäkirja § 8. STY:n pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.

271 STA:n kokouksen 18.1.1935 pöytäkirja § 8. STY:n pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

272 Lainakuitti ”Kvittion över länen till Göteborgsutställningen” (1923). Allekirjoittajan etunimestä ei saa selvää, mutta sukunimi on Simberg. STYA I:een lokakuussa 2007 lisätyt asiakirjat. STYA I. KKA.

273 Esimerkkinä voi mainita Pekka Halosen todistuksen, jossa hän todistaa vastaanottaneensa Tukholmassa helmikuussa 1929 järjestettävää näyttelyä varten teoksensa *Talvi*, Helsinki 5.1.1929. STYA I:een lokakuussa 2007 lisätyt asiakirjat. STYA I. KKA. Kuitissa on teksti: ”Siinä tapauksessa, että taulu sillä ajalla kun se on hallussani tavalla tai toisella vahingoittuu sitoudun antamaan yllämainitulle seuralle toisen maalaamani taulun, jonka sanotun seuran ostolautakunta hyväksyy.”

274 J. J. Tikkanen / STY Kööpenhaminan näyttelyn näyttelykomitealle, Helsinki 1.10.1919. Kööpenhaminan näyttely 1919. Näyttelyjä koskevat asiakirjat 1919 H 14. STYA I. KKA; STY:n johtokunnan kertomus vuodelta 1919, 9.

275 STA:n kokouksen 2.3.1931 pöytäkirja. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA; Stjernschantz 1932, 27.

ellei jonkun näyttelyn suuri erikoislaatuisuus vaadi poikkeusta”. Moskovon-näyttelyä ei sen mukaan voitu laskea ”tällaiseen erikoislaatulokkaan”, joten akatemia ei lainannut pyydettyjä teoksia, vaikka ne eivät olleet erityisen arvokkaita.²⁷⁶ Kokoelmien intendentti Torsten Stjernschantz oli jo alun alkaen sitä mieltä, että näyttelyyn ei ylipäänsä pitäisi lähettää vanhempaa taidetta.²⁷⁷ *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn Roomassa alkuvuodesta 1932 lainattiin kuitenkin kuolleiden taiteilijoiden teoksia, samoin Suomen taiteen näyttelyyn Milanossa ja Roomassa vuonna 1937. Käsittelen näitä lainoja tämän tutkimuksen luvuissa 4.2 ja 5.4.

3.3.4 Näyttelyvaihto ja suomalaisen taidekentän erimielisyydet

Suomen taiteen ulkomailla järjestetyt näyttelyt saivat silloin tällöin suomalaisen taidekentän kuhisemaan, ja erimielisyyksiä syntyi. Kiistan aiheista suurin oli se, ketkä saivat koota ulkomaille vietäviä näyttelyitä tai keiden edustajia piti olla mukana niitä kokoamassa. Joskus syynä olivat poliittiset näkemykset, jotka saattoivat yhdistyä kiistaan oikeudesta järjestää näyttelyitä tai taidekäsityksiin.

Suomen Taiteilijaseura oli keskeisesti mukana vaatimassa oikeutta osallistua ulkomaille vietävien nykytaidetta sisältävien näyttelyiden tekemiseen. Taiteilijaseuran puheenjohtajana vuosina 1922–1932 toiminut Ludvig Wennervirta otti silloin, ja myöhemminkin, aktiivisesti kantaa ulkomaille vietävien näyttelyiden järjestämiseen. Hän korosti, että heti kun suurta näyttelyä ryhdyttiin puuhaamaan, piti ottaa yhteyttä maan taiteilijajärjestöihin ja taiteilijoille oli annettava tilaisuus päättää näyttelyn sisällöstä. Ulkomaille vietävän näyttelyn tuli olla hyvä ja oikealla tavalla Suomen taidetta edustava.²⁷⁸ Hän hyökkäsi erityisesti Taideakatemiaa vastaan syyttäen sitä yrityksistä syrjäyttää Taiteilijaseura tässä tehtävässä.²⁷⁹ Taustalla vuonna 1929 oli Taideakatemian Kieliin, Saksaan, pohjoismaiselle viikolle organisoima Suomen taiteen näyttely. Wennervirran aloitteesta Taiteilijaseura hyväksyi kokouksessaan lokakuussa 1929 säännön, että se saattoi kieltää jäseniltään erottamisen uhalla osallistumisen ”yleisluontoiseen ja maata edustavaan näyttelyyn ulkomailla (tai kotimaassa) tai suurempaan kilpailuun, ellei seuralla ole tyydyttävää edustusta” näyttelyn järjestäjien tai palkintotuomareiden joukossa.²⁸⁰

Lehdistössä käytiin tiukkasanaista keskustelua Wennervirran ja Taideakatemian välillä. Taideakatemia torjui siihen kohdistettuja syytöksiä ja vakuutti, ettei se pyrkinyt syrjäyttämään Taiteilijaseuraa yleisissä taidesioissa. Sen sijaan Taiteilijaseuran puheenjohtajan ajamaa kuriohjelmaa se piti sääliävinä ja seuran jäsenten taiteellista vapautta uhkaavana.²⁸¹

276 STA:n kokouksen 6.11.1934 pöytäkirja § 2. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.

277 UM:ssa laadittu muistiinpano käydystä keskustelusta, Helsinki 27.9.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA.

278 ”Suomalaisen taiteen näyttelyn Tukholmassa pitää olla niin edustava kuin mahdollista.” US 20.12.1928.

279 STS:n kokouksen 24.9.1929 pöytäkirja § 5 ja kokouksen 15.10.1929 pöytäkirja § 2 ja liite A. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA. Wennervirta kertoi samat asiat myös haastattelussa Uudessa Suomessa 16.10.1929: ”Taiteilijaseuran valvottava jäsentensä etuja ja oikeuksia tarmokkaammin kuin tähän asti.” US 16.10.1929.

280 STS:n kokouksen 15.10.1929 pöytäkirja § 2 ja liite A. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA; ”Taiteilijaseuran valvottava jäsentensä etuja ja oikeuksia tarmokkaammin kuin tähän asti.” US 16.10.1929.

281 ”Taideakatemia vastaa.” US 13.10.1929.

Seuraavaksi kiisteltiin Tukholmaan samana vuonna viedystä näyttelystä. Wennervirta valitti, että kunniakomiteassa oli ollut kaksi Taideakatemiaa, mutta ei yhtään Taiteilijaseuran edustajaa. Kun näyttely oli siirretty Tukholmasta Osloon, siitä oli noin vain jätetty pois pari sataa nuorempien taiteilijoiden teosta. Taiteilijaseura halusi tehdä lopun tällaisesta ”mielivallasta”. Wennervirrasta oli absurdia väittää, että hän uhkasi seuran jäsenten taiteellista vapautta, koska hän nimenomaan vapautti taiteilijat näin ”tarpeettomasta ja halventavasta holhouksesta”.²⁸² Taideakatemiaa sihteerinä W. G. Palmqvist²⁸³ vastasi Taideakatemiaa toivovan, että Taiteilijaseura käsittelee omat kurinpalautukseen tähtäävät ”taktiikkaohjelmansa” seuran sisällä sotkematta siihen muita laitoksia ja yhtymiä.²⁸⁴ Suomen Taiteilijaseuran ja muiden taiteilijajärjestöjen hyökkäykset Taideakatemiaa kohtaan jatkuivat vuonna 1937, kun organisoi-
ttiin Suomen taiteen näyttelyä Italiaan.²⁸⁵

Kiistaa saattoi tulla myös siitä, ettei Taiteilijaseuraa otettu mukaan Suomeen tuodun ulkomaisen näyttelyn toimikuntaan. William Lönnberg syytti Taidehallin hallitusta siitä, että se oli syrjäyttänyt seuran vuonna 1932 järjestetyn belgialaisen näyttelyn toimikunnasta, vaikka kyseinen näyttely oli vastaanottanut Taiteilijaseuran Hollantiin ja Belgiaan viemälle näyttelylle.²⁸⁶

Ludvig Wennervirta nosti esiin Suomeen tuotujen ulkomaisten näyttelyiden yhteydessä myös politiikan. Vuonna 1934 hän oli äärioikeistolaisen *Ajan Suunnan* vakituinen taidekriitikko ja hyökkäsi lehdessä kovin sanoin Taidehallissa ollutta Neuvosto-Venäjän Graafillisen taiteen näyttelyä vastaan. Hänen mielestään suomalaisilla taiteilijoilla ja yleisöllä ei ollut mitään syytä solmia suhteita Neuvostoliittoon, vaikka näyttely olisi taiteellisesti kuinka arvokas tahansa. Ottamalla näyttelyn Taidehalli oli tehnyt karhunpalveluksen Suomen taiteelle. Wennervirta kutsui sitä bolševikkien propagandanäyttelyksi ja niputti sen yhteen Taidehallissa sitä ennen esillä olleen ruotsalaisten surrealistien Halmstad-ryhmän näyttelyn kanssa: ne olivat molemmat erehdyksiä, mistä hänen mukaansa oli osoituksena myös niiden pienet kävijämäärät. Kotimaan taiteilijat elivät hyvin vaikeissa taloudellisissa oloissa, ja Taidehallin tuli tukea heitä eikä ”toimeenpanna meillä täysin tarpeettomia ulkomaisia näyttelytilaisuuksia, jotka eivät ketään ilahduta”.²⁸⁷ Kirjoituksessa kietoutuivat yhteen Wennervirran poliittiset mielipiteet ja taidenäkemykset. Hänen suhtautumisensa surrealismiin oli 1930-luvun alkupuolella osittain epäilevää, osittain kielteistä, vaikka hän myönsikin sen elinvoimaisuuden. 1930-luvun kuluessa hänen asenteensa muuttui koko ajan kielteisemmäksi. Muutos saattoi Yrjänä Levannon mukaan liittyä toisaalta kansal-

282 Wennervirta, L. ”Vastaus Taideakatemiaa sihteerille.” US 21.10.1929. Vastaus on allekirjoitettu: ”Helsinki, lokakuun 20 p. 1929 L. Wennervirta, Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja.”

283 Arkkitehti Palmqvist toimi sihteerinä vuosina 1922–1937.

284 Palmqvist, W. G., ”Loppusanat Taiteilijaseuran puheenjohtajalle.” US 22.10.1929.

285 Ks. tämän tutkimuksen luku 5.4.10.

286 STS:n johtokunnan kokouksen 5.4.1932 pöytäkirja § 2 ja kokouksen 8.4.1932 pöytäkirja § 2. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA.

287 Wennervirta, Ludvig, ”Taidehalli ja Neuvosto-Venäjän graafillisen taiteen näyttely.” *Ajan Suunta* 20.2.1934.

lisiin kysymyksiin ja toisaalta hänen tukeutumiseensa Saksa-pohjaiseen kulttuurinäkemykseen.²⁸⁸

Wennervirran kirjoitus sekä hyökkäsi kahta näyttelyä vastaan että otti kantaa Taidehallin senhetkiseen toimintaan. Päälimmäisenä syynä kannanottoonsa Wennervirta esitti huolen suomalaisista taiteilijoista ja heidän toimeentulostaan, huolen, joka varmasti oli aitoa. Sen varjolla hän sai kuitenkin tilaisuuden tuoda esille muita itselleen tärkeitä asioita. Korostaessaan Taidehallin kansallista luonnetta Wennervirta unohti tarkoitushakuisesti, että sen toimintalinjaan olivat alusta alkaen kuuluneet myös ulkomaiset näyttelyt. Unohdus on sitäkin oudompaa, kun hän oli toiminut Taidehallin johtokunnan puheenjohtajana vuosina 1927–1932. Tähän rooliin Taidehallin hallitus tarttuikin vastauksessaan Wennervirralle. Se totesi, että neuvostonäyttelyn ottamisesta oli päätetty yksimielisesti jo joulukuussa 1929, jolloin Wennervirta toimi vielä puheenjohtajana. Erinäisten vaikeuksien takia näyttelyn toteutus oli vain viivästynyt muutamalla vuodella.²⁸⁹ Lisäksi hallitus korosti juuri sitä, että ulkomaiset näyttelyt olivat kuuluneet alusta alkaen Taidehallin toimintaohjelmaan ja olivat sitäkin tärkeämpiä, kun Suomen taide-elämä kärsi ”mitä suurimmasta eristyneisyydestä”.²⁹⁰

Wennervirta kieltäytyi ottamasta vastuuta muutaman vuoden takaisesta näyttelypäätöksestä. Koska Taidehallin intendentti joutui jokaisen vuoden alussa hyväksyttämään hallituksella alkavan vuoden näyttelyohjelman, vastuu oli nykyisellä hallituksella. Olosuhteet olivat myös muuttuneet paljon alkuperäisen päätöksen ajankohdasta. Oli syntynyt rintama marxilaisuutta vastaan, ja siitä oli Wennervirran mielestä osoituksena Saksan ja Itävallan tapahtumat sekä Suomessa talonpoikaismarssi, lapuanliike ja IKL. Tämä kaikki oli muuttanut ihmisten ajattelua ja ”entisen epäroinnin sijaan” oli saatu ”ehdoton varmuus”.²⁹¹ Wennervirtaa tutkinut Yrjänä Levanto on Wennervirran oman lausunnon mukaisesti sitä mieltä, että tämän Neuvostoliitto-vastaisuus ei kasvanut minäkään siellä tapahtuneen kehityksen tai yksittäisen tapahtuman vuoksi, vaan syynä olivat voimistuneet oikeistolaiset näkemykset. Wennervirta kävi Saksassa vuonna 1933 ja tutustui tuolloin tarkemmin kansallissosialistiseen ideologiaan ja sen kommunisminvastaisuuteen ja näki niissä ratkaisun niin idänkysymykseen kuin Suomen sisäisiin ongelmiin.²⁹²

Wennervirta toi esiin sen, ettei hän sinällään vastustanut ulkomaisia näyttelyitä. Olennaista oli se, minkälaisia näyttelyitä järjestettiin ja kuinka usein. Hänen laskujensa mukaan syksystä 1933 helmikuuhun 1934 Taidehallissa oli ollut 3–4 ulkomaista näyttelyä ja ”aniharvoin” kotimaisia näyttelyjä. Ulkomaisista tarpeettomia olivat hänestä juuri Halm-

288 Levanto 1991, 170–171.

289 Helsingin Taidehallin hallitus, ”Ajan Suunnan toimitukselle.” Ajan Suunta 27.2.1934. Helsingin Taidehallin hallituksen vuoden 1930 vuosikertomuksen mukaan näyttelystä oli neuvoteltu vielä keväällä 1930. Suunnitelma oli kuitenkin rauennut ”muuttuneen poliittisen tilanteen johdosta”. HT:n hallituksen kertomus vuodelta 1930. Toimintakertomukset. HTA. KKA. Wennervirran tilalle Taidehallin hallituksen puheenjohtajaksi tuli helmikuussa 1933 W. G. Palmqvist.

290 Helsingin Taidehallin hallitus, ”Ajan Suunnan toimitukselle.” Ajan Suunta 27.2.1934.

291 L. W., ”Vastaus.” Ajan Suunta 27.2.1934.

292 Levanto 1997, 54.

stad-ryhmä ja neuvostografikka.²⁹³ Mitkä olivat nuo pari muuta, 'ei-tarpeetonta' ulkomaista näyttelyä? Syys-lokakuussa 1933 Taidehallissa oli esillä saksalaisen Georg Rinckin yksityisnäyttely ja joulukuusta 1933 tammi-kuuhun 1934 1900-luvun alkuvuosikymmeninä kuolleiden, tunnettujen ruotsalaisten taiteilijoiden Ivan Aguélin, Carl Fredrik Hillin, Karl Isakssonin ja Ernst Josephsonin ryhmänäyttely. Kotimaisia taidenäyttelyitä oli tuona aikana kolme.²⁹⁴ "Aniharvoin" oli liioittelua, vaikka kaksi peräkkäistä ruotsalaista näyttelyä sai tilanteen ehkä siltä tuntumaan. Wennervirta kirjoitti, ettei hän voinut yhtyä Taidehallin hallitukseen, jonka mukaan maan eristetty asema oikeutti ulkomaiset näyttelyt, koska hallitus ei muistanut sanallakaan suomalaisten taiteilijoiden huonoa asemaa. Taidehallin tärkein tehtävä sillä hetkellä oli "KANSALLISEN TAITEEN TUKEMINEN".²⁹⁵

Wennervirran edellä mainittujen kirjoitusten johdosta hänen ja Nils-Gustav Hahlin välille kehkeytyi tiukka sananvaihto, joka ulottui kansalliseen kuvataiteeseen ja jossa Wennervirta arvosteli edelleen myös Hintzen toimintaa Taidehallin intendenttinä. Hahl syytti Wennervirtaa pyrkimyksistä sensuroida taidetta. Hänen mielestään Wennervirta epäili suomalaisten taiteilijoiden kansallisen ominaislaadun voimaa luullessaan, että tietyt ulkomaiset, modernit taiteenilmaukset saattaisivat olla heille vaarallisia.²⁹⁶ Wennervirta vastasi, että kansallisuudella oli taiteessa keskeinen merkitys, ja Taidehallin tärkein tehtävä oli kotimaisen ja kansallisen taiteen tukeminen.²⁹⁷

Hahl ilmoitti olevansa samaa mieltä, että "kansallinen erikoispiirre on elävänä henkenä jokaisen maan taiteessa". Hän kehui sitä, miten Hintze oli hoitanut Taidehallia. Hahl vastusti poliittisten mielipiteiden ja tekijöiden tuomista mukaan taiteeseen ja korosti, ettei hän halveksunut kansallista taidetta, vaan "taidenationalismia".²⁹⁸ Wennervirta puolestaan myönsi mielellään, että hänen kannanottonsa Neuvosto-Venäjän graafilliseen näyttelyyn oli poliittinen. Kun oli tiedossa, mitä hirveyksiä siellä oli tapahtunut, Suomen ei pitäisi pyrkiä tekemisiin Venäjän kanssa. Taiteen tasokaan ei siellä ollut mainittava. Halmstad-ryhmän näyttely oli Wennervirrasta puolestaan taiteellisesti ala-arvoinen ja lähinnä "koristetaiteellinen" näyttely. Ne osoittivat intendentiltä harkinnan puutetta, eikä ollut syytä esittää "huonoja ulkomaisia näyttelyjä".²⁹⁹

Aimo Reitala kirjoittaa, että Taidehallin ulkomaiset näyttelyt olivat "kansallismielisten tuomitsemia".³⁰⁰ Se ei pidä paikkaansa, sillä edes äärimmäisiä poliittisia kannanottoja taiteen yhteydessä esittänyt Ludvig Wennervirta ei tuominnut kaikkia näyttelyitä ulkomaisuuden takia ja kansallisen taiteen nimissä. Hän ei vastustanut ulkomaisten näyt-

293 L. W., "Vastaus." Ajan Suunta 27.2.1934.

294 Näyttelyt ks. Niinivirta 1975, 6–7.

295 L. W., "Vastaus." Ajan Suunta 27.2.1934.

296 Hahl, Nils-Gustav, "Tuleva taidediktatori." Tulenkantajat 9/1934. Hahlista ks. Kaunisharju 2001.

297 L. Wennervirta, "Taidehalli ja kansallinen taide." Ajan Suunta 12.3.1934.

298 N. G. Hahl, "Tr L. Wennervirrälle. Kansallinen taide ja ulkomaiset taidenäyttelyt. Keskustelua." Ajan Suunta 22.3.1934.

299 L. Wennervirta, "Edelläolevan johdosta. Kansallinen taide ja ulkomaiset taidenäyttelyt. Keskustelua." Ajan Suunta 22.3.1934. Wennervirran ja Hahlin mielipiteiden vaihdosta vuonna 1934 ks. myös Sarmaja 1983, 88–89. THO/HY.

300 Reitala 1973, 5.

telyiden tuomista Suomeen sinänsä, vaan ainoastaan näyttelyiden, jotka syystä tai toisesta eivät olleet hänestä sopivia tai tuomisen arvoisia; syy saattoi olla politiikka yhtä hyvin kuin taide. Reitalan mukaan ”tasavalta pyrki useimpien taiteilijajärjestöjen ja taiteilijoiden kiivaasta vastustuksesta huolimatta solmimaan näyttelysuhteita myös Neuvostoliittoon” viitaten tällä nimenomaan neuvostografiikan näyttelyyn.³⁰¹ Edellä esitetyn valossa näkemys on liioiteltu: ristiretkä kävi – ainakin julkisesti – lähinnä Wennervirta yksinään.

Suomen taiteen näyttelyn järjestämisessä Moskovaan vuonna 1934 toteutui sen sijaan Reitalan lausuma. Politiikka kietoutui siihen voimakkaasti, mikä tulee ilmi taiteilijajärjestöjen ja Taideakatemian näyttelyä koskeissa kokouksissa käydyistä keskusteluista. Kuten olen aikaisemmin kertonut, näyttelyyn osallistui järjestönä ainoastaan Taidegraafikot. Suomen Taiteilijaseuran yleisessä kokouksessa huhtikuun alussa 1934 Lauri Leppänen ja Ludvig Wennervirta vastustivat Moskovan näyttelyä poliittisin näkökohdin. Näyttelyn puolustajista osa halusi erottaa taiteen täysin politiikasta ja osa puolsi taideperiaatteellisista syistä. Ylivoimaisella äänten enemmistöllä näyttely periaatteessa hyväksyttiin ja valmistelemaan näyttelykomiteaan valittiin seuran edustaja.³⁰² Suomen Kuvanveistäjäliitto sen sijaan päätti yksimielisesti olla ottamatta osaa kyseiseen näyttelyyn perustelunaan liiton mielestä huono ajankohta näyttelyn toimeenpanemiselle.³⁰³

Suomen taideakatemia käsitteli kutsua kokouksessaan 5.4.1934, jolloin oli jo tiedossa muiden järjestöjen suhtautuminen hankkeeseen. Se vastusti äänin 5–4 osallistumista, mutta päätti kuitenkin suostua ulkoministeriön pyyntöön lähettää edustaja vain alustavia neuvotteluja varten.³⁰⁴ Taideakatemian taiteilijajäsenet yhtä lukuun ottamatta kannattivat osallistumista ja muut jäsenet vastustivat. Katsoivatko taiteilijat hanketta puhtaasti taiteen näkökulmasta, politiikkaa tai epäluuloja siihen sotkematta? Taiteilijajärjestöistä siis taidegraafikot olivat alusta alkaen myönteisiä hankkeelle ja kuvanveistäjät kielteisiä, Taiteilijaseurassa enemmistö kannatti osallistumista, kun taas Taideakatemiasa tilanne oli päinvastainen.

Kun näyttelyn kokoaminen aktivoitui uudelleen pitkän hiljaisen vaiheen jälkeen marraskuussa 1934, osallistuminen otettiin uudelleen esiin Taiteilijaseurassa. Kokouksen aluksi Heikki Tandefelt luki laajan lausunnon, jossa hän kehotti Suomen taiteilijoita vaalimaan vapauttaan, koska hänen mielestään heidät yritettiin pakottaa osallistumaan näyttelyyn yllättämällä, millä hän tarkoitti sitä, että näyttely pitkän hiljaisuuden jälkeen oli toteutettava parissa viikossa. Puheenvuorossaan hän toi

301 Reitala 1990, 224.

302 STS:n yleisen kokouksen 3.4.1934 pöytäkirja § 4 ja § 8 (Elfgrenin esitys). Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA. Seuran johtokunta kannatti ulkoministeriön ehdotusta ja seuran edustajan nimeämistä komiteaan STS:n johtokunnan kokouksessa 3.4.1934 pöytäkirja § 4. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA.

303 Suomen Kuvanveistäjäliiton kokouksen 4.4.1934 pöytäkirja § 2 ja sen liite luonnos vastauskirjeeseen ulkoministeri Antti Hackzellille, Helsinki 9.4.1934. Pöytäkirjat liitteineen 1913–1944. SKvIA. KA.

304 STA:n kokouksen 5.4.1934 pöytäkirja § 3 ja sen liitteenä oleva UM:n kirje E. N. Setälälle / STA, Helsinki 23.3.1934. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA; ”Konstutställningen i Moskva och Petersburg.” Hbl 25.9.1934.



SUOMEN TAITEEN näyttelyä ripustetaan Moskovassa loppuvuodesta 1934. BHA. KKA.

esiin sen, ettei vastavuoroisuusnäyttelyihin Italiaan, Unkariin, Lontoon ja Ranskaan ollut vielä saatu määrärahoja. Hänen mielestään ei ollut mitään syytä lähettää näyttelyä Moskovaan, koska Venäjä suhtautui vihamielisesti länsimaiseen kulttuuriin ja harjoitti Suomelle vahingollista poliittista propagandaa. Osa jäsenistä vastusti edelleen politiikan sotkemista taideasioihin. Ludvig Wennervirta puolestaan vastusti näyttelyä ja sanoi saaneensa sen käsityksen, että näyttelyllä oli juuri poliittinen tarkoitus. Asiasta äänestettiin kahdesti ja lopulta vastustajat voittivat kahdella äänellä.³⁰⁵ Näin Taiteilijaseura vetäytyi pois hankkeesta.³⁰⁶ Tunnelma kokouksessa oli hyvin kiihkeä. Liikkui huhuja, että jotkut jäsenistä, ilmeisesti näyttelyä puoltaneita, aikoisivat erota seurasta. Vastustajat perustelivat kantaansa myös sillä, että taiteilijoille ei olisi mitään hyötyä osallistumisesta näyttelyyn: ”Kuka yksittäinen henkilö Moskovassa ostaisi taideteoksia?”³⁰⁷

305 STS:n kokouksen 6.11.1934 pöytäkirja § 5. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA.

306 STS:n vuosikertomus 1933–34. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA.

307 ”Trasslet kring vår sovjetryska utställning.” Sv. Pr. 7.11.1934.

Ludvig Wennervirta iloitsi Taiteilijaseuran tekemästä päätöksestä. Hän ihmetteli, että Hintze katsoi ”voivansa tai uskaltavansa uhmata taiteilijajärjestöjemme yksimielistä päätöstä. Mistään taidettamme todella edustavasta näyttelystä Moskovaan ei näissä oloissa luonnollisestikaan voi olla puhetta, vaikka eräät yksityiset taiteilijat – ja varsinkin ruotsalaiset maalarit ja kuvanveistäjät – halunnevatkin olla yrityksessä mukana, samoin kuin vainajat, joiden mieltä ei kysytä”.³⁰⁸ Päätöshän ei todellisuudessa ollut yksimielinen, koska Taidegraafikot olivat hankkeessa mukana.

Suomen taideakatemia oli jo luullut koko hankkeen rauenneen ja hämmästeli marraskuuisessa kokouksessaan asioiden saamaa käännettä. Näyttely oli nyt yhtäkkiä esitetty ministeriön päättämänä ja venäläisille viranomaisille lupaamana tosiasiana, jonka johdosta taiteilijajärjestöjen olisi ryhdyttävä ministeriön käskystä erittäin nopeasti sitä toteuttamaan. ”Menettelytapa merkittiin poikkeavaksi yleensä vakiintuneista näyttelysuunnitelmista...” Kokouksen osallistujat eivät uskoneet, että näyttelystä voisi tulla Suomen taidetta kunnolla edustava, eikä Taideakatemia sen tähden voinut ottaa näyttelyn järjestämisen tuomaa vastuuta ja valita omaa jäsentään juryyn. Taideakatemian mielestä näyttelyn aikaansaaminen riippui etupäässä Taiteilijaseuran piiriin kuuluvien taiteilijoiden osallistumisesta ja olisikin luonnollisempaa, että juryn jäsenen valitsisi se tai yksityiset, näyttelyyn osallistuvat taiteilijat.³⁰⁹

Ulkoministeriö oli toimintatavallaan ja kireällä aikataululla, johon sen pakotti pääosin näyttelyn vastaanottaja, saanut taiteilijat ja muut ulkomaille vietävien näyttelyiden tekemiseen osallistuneet tahot suuttumaan. Samana päivänä Heikki Tandefelt esitti Taiteilijaseurassa, että ulkoministeriö painosti taiteilijoita ja järjestöjä osallistumaan ja Taideakatemiassa tulkittiin, että ministeriö määräili. Kielteisten päätösten taustalla vaikuttivat paitsi ministeriön toiminnan aiheuttama suuttumus, myös kysymys siitä, kuka Suomessa sai koota ulkomaille vietäviä näyttelyitä. Poliitiikka oli lisäksi tekijä, jonka tähden niin hanakasti puututtiin ministeriön käytökseen tai valitettiin aikapulaa. Osa ei halunnut osallistua näyttelyyn poliittisista syistä, mutta koska kyseessä olivat maiden viralliset suhteet, ei oikeaa syytä haluttu tuoda julkisesti esiin. Näyttelyn kokema vastustus huomioitiin Neuvostoliitossa.³¹⁰

Myös päinvastaisia, taustaltaan poliittisia näkemyksiä esitettiin julkisuudessa. *Suomen Sosialidemokratissa* julkaistiin marraskuun alkupuolella nimetön kirjoitus, jossa paheksuttiin voimakkaasti Taideakatemiaa ja taiteilijajärjestöjen päätöstä olla osallistumatta näyttelyyn. ”Täällä näytään nyt oltavan kovassa touhussa mahdollisimman korkean

308 L. W., ”Katsaus taidetapahtumiin lähinnä kuluneena aikana.” Ajan Suunta 9.11.1934.

309 STA:n kokouksen 6.11.1934 pöytäkirja § 2. STY:n pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.

310 [Ei otsikkoa.] HS 17.11.1934. Uutisen yhteydessä julkaistiin myös neuvostoliittolainen pilakuva, jonka nimenä oli ”Saavuttamattomalla taiteellisella korkeudella”. Kuvassa mies, jolla on ”Me suursuomalaiset” -nauha, seisoo suomalaisten taiteilijoiden liiton kassakaapin päällä ja pitää kädessään julistusta, jossa kieltäydään osallistumasta Moskovan näyttelyyn.

lankkuaidan rakentamiseksi koko Suomen ympärille.” Kirjoittaja näki, että nyt katkottiin jo olemassa olevat kansainväliset suhteet niin itään kuin länteen ja torjuttiin yritykset luoda uusia. Se oli huonoa mainosta Suomelle ja sen kulttuurielämälle Euroopassa, ja kansainvälinen kohteliaisuuskin oli unohdettu. Kirjoittaja sääli sellaisia kulttuuri- ja taidemaalilman edustajia, jotka ajoivat ”loistavaa eristyneisyyttä”, eivätkä ymmärtäneet, että taide oli ennen kaikkea kansainvälistä ja että kansainvälinen kanssakäyminen vaikutti molemmin puolin virkistävästi.³¹¹

Graafikot olivat päättäneet osallistua hankkeeseen, mutta vuoden 1934 vuosikertomuksesta löytyy maininta, että myös graafikoiden piirissä oli esitetty joitakin yksittäisiä mielipiteitä näyttelyä vastaan.³¹² Erkki Anttonen on todennut, että Suomen Graafillisten Taiteilijoiden näyttelypolitiikkaan eivät vaikuttaneet ideologiset tai yhteiskunnalliset näkemykset. Se järjesti näyttelyitä ulkomaille tai osallistui niihin vastaanottajamaan poliittisesta järjestelmästä riippumatta ja katsoi kansainvälisen näyttelytoiminnan periaatteessa edistävän rauhanomaista ajattelua.³¹³ Tämä näkökulma on hyvä muistaa tarkasteltaessa näyttelyvaihtoa ja osallistumista kansainvälisiin näyttelyihin.

Jo ennen kuin Suomen taiteen näyttely avattiin Moskovassa, Isänmaallinen Kansanliike teki siitä eduskuntakyselyn³¹⁴, jossa esitettiin ulkoministerin vastattavaksi kaksi pääkysymystä. Ensinnä kysyttiin, mistä syystä ulkoministeriö ”epätavallisesti” toimien ja ilman Suomen Taideakatemia, Suomen Taiteilijaseuran ja Suomen Kuvanveistäjäliiton myötävaikutusta oli koonnut näyttelyn Moskovaan, ”vaikka kansainvälinen kohteliaisuus olisi vaatinut, että Suomen taiteen vastavierailunäyttelyjä olisi ensin järjestetty Puolaan, Unkariin, Saksaan, Italiaan ja Ranskaan”. Lisäksi haluttiin vastaus siihen, miksi ulkoministeriö ei oikaissut niitä uutisia ja ilmoituksia, joissa mainittiin taiteilijajärjestöjen olevan mukana juryssa, kun selvisi, etteivät ne osallistuisi hankkeeseen. IKL:n mukaan näin jätettiin ”aikaisemmin mainittujen eurooppalaisten maiden edustajat siihen käsitykseen, että Suomen taidejärjestöt olivat ulkoasiainministeriön tahdittoman toimenpiteen takana”.³¹⁵

Kun ottaa huomioon kyselyn tekijän, oikeistoradikaalin IKL:n, ovat kysely ja sen perustelut yllättävän vähän poliittisesti kantaaottavia. Poliittiset perusteet löytyvät kuitenkin verhoiltuna siinä, että kysyttiin, miksei ensin ollut järjestetty vastavierailunäyttelyä mainittuihin viiteen maahan. Taustalla oli ajatus, että juuri bolševistiseen Neuvostoliittoon ei haluttu viedä näyttelyä tai solmia tiiviimpiä kulttuurisuhteita. Kyseessä hän oli nimittäin Moskovankin kohdalla vastavierailu; tosin neuvostotaidetta oli ollut esillä Taidehallissa vasta edellisenä vuona. Vastustajat

311 ”Mihin tällä tähdätään?” SSd 8.11.1934.

312 STG:n vuosikertomus vuodelta 1934. STGA. Grafiikkakeskus, Jyväskylän taidemuseo.

313 Anttonen 2006, 159 ja 167, nootti 144.

314 Sen allekirjoittivat puolueen kaikki 14 kansanedustajaa, ensimmäisenä Vilho Annala, josta tuli puolueen puheenjohtaja vuonna 1936.

315 IKL:n eduskuntaryhmän kysely eduskunnan puhemiehelle, Helsinki 23.11.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA; ”Suomalaisen taiteen näyttely Moskovassa. IKL:n eduskuntaryhmä tehnyt asiasta kyselyn eduskunnassa.” HS 24.11.1934.

näkövinkit tilaisuuden perustella kieltäytymistään sillä, että näyttelyitä ei ollut vielä viety noihin omaa poliittista ajattelua enemmän vastaaviin maihin.

Ulkoministeri Antti Hackzell vastasi eduskuntakyselyyn 17.12. päiväjärjestyksen ulkopuolella eduskunnalle jaetulla kirjallisella vastauksella. Hän totesi, että ministeriö oli katsonut, ”maan ja taiteilijain etua ajatellen” velvollisuudekseen yrittää käyttää tarjoutunut tilaisuus, etenkin koska Suomen kulttuurin tunnetuksi tekeminen ulkomailla kuului nimenomaisesti sen tehtäviin. Sen jälkeen hän kävi läpi näyttelyn syntyä ja toteutusvaiheet ja selitti, miksi näyttely jouduttiin siirtämään kevästä myöhempään ajankohtaan ja miksi se lopulta ministeriöstä riippumattomista syistä jouduttiin toteuttamaan niin kiireisellä aikataululla. Kiireestä johtui, että lehtiin jouduttiin laittamaan taiteilijoille osoitettu kutsu osallistua näyttelyyn tilanteessa, jossa ei vielä tiedetty taiteilijajärjestöjen lopullisesta kieltäytymisestä. Sanomalehdet olivat sittemmin uutisoineet moneen kertaan järjestöjen päätökset, joten tuskin kyselyssä mainitut eurooppalaisten maiden edustajat olivat jääneet väärinkäsitykseen taiteilijajärjestöjen osallistumisesta. Virallinen peruutus ei ministeriöstä ollut tarpeen.³¹⁶

Hackzellin mukaan näyttelyiden toteuttaminen ilman taiteilijajärjestöjen myötävaikutusta ei ollut ”mikään sellainen tapoja loukkaava poikkeusilmiö, joksi kysyjät ovat sen tahtoneet leimata”. Näyttelyitä oli aikaisemminkin järjestetty ilman niitä. Hackzell uskoi myös, että Suomessa ymmärrettiin hyvin, ettei ministeriö ollut aina voinut vastata kaikkiin näyttelytoiveisiin, etenkin myöntämällä rahallista tukea, sillä moni muukin hyvä aloite oli jäänyt pakosta ilman tukea tai joutunut toimimaan suunniteltua pienemmin varoin. Hackzell kertoi, ettei virallisia näyttelykutsuja ollut tullut, ainakaan ulkoministeriön tietäen, kuuteen vuoteen muualta kuin Neuvostoliitosta, joten kysyjien moite oli tältäkin osin perusteeton.³¹⁷

Suomalaisen taidekentän kiista hiljeni ainakin julkisilta foorumeilta Hackzellin vastauksen myötä, mutta se leimahti uudelleen seuraavan vuoden toukokuussa Suomen Saksaan viemän taidenäyttelyn johdosta. Moskovan-näyttelyn vastustamisessa yhdistyivät politiikka ja aatteet taidekentän sisäiseen valtataisteluun, mutta Berliinin kohdalla kyse oli yksinomaan jälkimmäisestä. Näyttelyn järjestämistä Berliiniin ei sinänsä vastustettu, vaan sitä, kuka sen teki. Kiistan aloittajina olivat 12 taiteilijaa, joita *Svenska Pressen* luonnehti sanoilla ”nationellt sinnade”. He lähettivät toukokuussa 1935 lehdissä julkaistavaksi julkilausumansa, joka koski ulkomaille vietävien näyttelyiden järjestämistä Suomessa. *Hel-*

316 Ulkoministeri Antti Hackzell eduskunnan puhemiehelle, Helsinki 15.12.1934. Taulu-, kuvanveisto- ja graafillinen näyttely Moskovassa kesäkuussa 1934. Fb 65 Venäjä. UMA; ”Moskovan taidenäyttelyä järjestettäessä ei tapahtunut laiminlyöntejä suhtautumisessa muualle järjestettäviin näyttelyihin nähden.” HS 18.12.1934.

317 ”Moskovan taidenäyttelyä järjestettäessä ei tapahtunut laiminlyöntejä suhtautumisessa muualle järjestettäviin näyttelyihin nähden.” HS 18.12.1934.



SUOMEN TAITEEN näyttelystä Berliinissä vuonna 1935. BHA. KKA.

singin Sanomat julkaisi sen otsikolla ”Ulkoasiainministeriö ja Suomen taiteilijat. Eräs periaatteellinen kysymys”, kun taas *Svenska Pressen* laati pääotsikoksi ”Tolv artister går ill angrepp mot dr Hintze”.

Julkilausuma alkoi toteamuksella, että suomalaisia taidenäyttelyjä oli ryhdytty järjestämään ulkomaille tavalla, joka oli ”kokonaan vanhojen traditioiden vastainen”. Kirjoittajien mukaan ennen itsenäistymistä taiteilijat saivat itse järjestää ulkomaille menevät näyttelyt ja itse valita niille komissaarit, vaikka valtio olisi niitä rahallisesti tukenutkin. Tämä ”taiteilijoiden itsemääräämisoikeus” oli vanhoissa sivistysmaissa ollut käytössä yli sata vuotta, eikä edes diktatuurivalta Saksassa ja Italiassa ollut riistänyt sitä taiteilijajärjestöiltä. Suomessa oli kuitenkin ulkoministeriö nyt nimittänyt komissaarin kolmeen ulkomaille vietyyn näyttelyyn kysymättä taiteilijajärjestöjen mielipidettä, mikä oli herättänyt hämmästyksiä ja mielipahaa taiteilijoiden keskuudessa. Ministeriöllä oli rahoittajana oikeus tehdä mielensä mukaan, mutta samoin taiteilijoilla oli oikeus pysyä pois näyttelyistä, joiden komissaariksi oli valittu henkilö, joka ei nauttinut heidän luottamustaan. Valtion varoilla ulkomaille järjestettävissä näyttelyissä pääasiana pitäisi olla Suomen taiteen esiintyminen edukseen. Taiteilijat jatkoivat: ”Käsityksemme on, että ulkoasiainministeriön ylläkerrottu menettelytapa ei ole eduksi maallemme eikä taiteellemme ja että ministeriöllä ei itse asiassa ole mitään hyötyä siitä, että se taiteilijajärjestöjä kuulematta määrää ulkomaisille näyttelyille toimitsijan, joka ei nauti taiteilijoiden enemmistön luottamusta, joka on ylimielisesti suhtautunut kansalliseen taiteeseemme ja on etupäässä tehnyt itsensä tunnetuksi venäläisen taiteen harrastajana.” Allekirjoittajat toivoivat, että ministeriö antaisi taiteilijoille takaisin heidän itsemääräämisoikeutensa.³¹⁸ Viittaus Italian malliin on huomion arvoinen, sillä Italiassa koko näyttelyjärjestelmä oli pyritty alistamaan ammattisyndikaattien alaiseksi ja haltuun. Vaikka järjestäjinä olivatkin alan järjestöt, kaikki oli hyvin säädeltyä.

Svenska Pressen kysyi ulkoministeriön kommenttia asiasta ja sai tiedon, että taiteilijajärjestöt olivat lähettäneet edustajansa ministeriön kokoukseen, jossa oli päätetty järjestää näyttely Berliiniin. Kun kellään ei ollut mitään vastaansanomista ilmoitukseen Hintzen nimittämisestä komissaariksi, katsottiin sen todistaneen hänen nauttivan taiteilijoiden luottamusta. Lehden mukaan protestia voitiin pitää osoituksena joillakin taiteilijoilla esiintyvistä kansallisesti ylikuumenneesta mielentilasta. Mikäli *Svenska Pressenin* saamat tiedot pitivät paikkansa, suurin osa suomalaistaiteilijoista ei jakanut Hintzen kohdistunutta epäluottamusta. Sitä vastoin oli taiteilijoita, jotka haluamatta kyseenalaistaa Hintzen

318 ”Ulkoasiainministeriö ja Suomen taiteilijat. Eräs periaatteellinen kysymys.” HS 15.5.1935; ”Tolv artister gå till angrepp mot dr Hintze.” Sv. Pr. 15.5.1935. Allekirjoittajina olivat Mauno Oittinen, William Rosenberg, Väinö Kamppuri, Lauri Leppänen, Yrjö Liipola, Väinö Aaltonen, Heikki Asunta, Ilmari Huitti, Kalle Kaarna, Paavo Leinonen, Eino Räsänen ja V. Rich. Rautalin. Kaksi taiteilijaa, Yrjö Liipola ja V. Rich. Rautalin, sanoutui muutama päivä myöhemmin irti kirjoituksesta. Liipola ilmoitti, ettei hän yhdy näyttelyn komissaariin kohdistettuihin henkilökohtaisuuksiin. Rautalin ilmoitti irtisanoutumisensa ohessa, että hänen nimeään oli käytetty ilman lupaa. Ks. ”Ulkoasiainministeriö ja Suomen taiteilijat.” US 17.5.1935 (Liipola); US 23.5.1935 (Rautalin).

sopivuutta näyttelykomissaariksi katsoivat, että valtiovalta olisi voinut ja voisi vastedes antaa taiteilijajärjestöille enemmän päätösvaltaa komissaarien valinnassa.³¹⁹

Miksi osa taiteilijoista vastusti Bertel Hintzen toimimista ulkomaannäyttelyiden komissaarina? Hän oli Taidehallin intendentti ja sitä kautta jo rutinoitunut näyttelyiden järjestäjä ja monen taiteilijan tuttu. Hän ei kuitenkaan ollut taiteilija ja taiteilijat ajattelivat, että vain heillä oli kompetenssi koota edustava Suomen taiteen näyttely. Lisäksi mukaan kietoutuivat erilaiset taidenäkemykset Hintzen edustaessa jonkinlaista laajakatseista näkemystä, Taidehallin alun alkaen monipuoliseksi tarkoitettu näyttelypolitiikka sekä Hintzen ruotsinkielisyys. 12 taiteilijan allekirjoittama kirje arvosteli ulkoministeriön toimintaa, koska se katsoi sen vieneen taiteilijoille kuuluvaa valtaa Suomen taidekentällä ja oikeuden toimia portinvartijana eli oikeuden määrätä, minkälaista taidetta Suomesta vietiin ulkomaille. Samanlainen riita puhkesi vuonna 1937 Italiaan viedyn Suomen taiteen näyttelyn myötä.

Kielikysymys ponnahti esiin muutamaaan otteeseen lehdistössä taideyhteyksissä ja joskus myös näyttelyvaihtoon liittyen, vaikka se ei ollutkaan kuvataiteen parissa voimakkaasti esillä. Tällöinkin oli usein asialla Ludvig Wennervirta. Hänen pääargumenttinsa oli, että maan taiteen johto oli edelleen ”ruotsalaisten” käsissä, vaikka taiteilijoiden enemmistö oli suomenkielisiä. Ruotsinkieliset suosivat hänen mielestään ”ruotsalaisia” taiteilijoita, ja tämä epäisänmaallinen tilanne näkyi myös Suomesta ulkomaille lähetettävissä näyttelyissä, mistä Saksaan vuonna 1935 järjestetty näyttely oli hänestä todisteena.³²⁰

Wennervirta kävi kiivasta mielipiteenvaihtoa aiheesta uudelleen vielä 1940-luvun alussa. Hänen mielestään maan taiteen johto oli edelleen vähemmistön eli ruotsinkielisten hallussa, ja hän ehdotti taide­näyttelyiden ja yleensä kuvataidetoiminnan jakamista kielinäkökohtien perusteella, mitä Suomen Taiteilijaseura piti aiheettomana ja epätarkoituksenmukaisena.³²¹ Seuran johtokunta teki ehdotuksen mukaisen ajatusleikin ulkomaille vietävästä näyttelystä. Suomalaisten osastosta olisi siirrettävä ruotsalaiseen osastoon muun muassa Helene Schjerfbeck, Maria Wiik, Hugo Simberg, Victor Westerholm, Magnus Enckell ja kenties Gallen-Kallelakin, jonka suhteen kysymys ei ollut ilman muuta selvä. Elävistä taiteilijoista olisi esimerkiksi Marcus Collin sijoitettava ruotsalaiseen osastoon. Johtokunta arveli tuollaisen näyttelyn tekävän Suomen naurunalaiseksi. Johtokunta korosti, että Taiteilijaseura oli yli 75-vuotisen toimintansa ajan asettanut ”johtaviksi periaatteikseen yksinomaan taiteeseen ja humaniseen ymmärtämykseen vetoavan ajatustavan, erot-

319 ”Tolv artister gå till angrepp mot dr Hintze.” Sv. Pr. 15.5.1935.

320 L. Wennervirta, ”Taiteemme nykyisestä asemasta.” Ajan Suunta 4.1.1936. Kielikysymyksestä ja taiteesta ks. myös esim. L. Wennervirta, ”Taiteemme nykyisestä asemasta.” Ajan Suunta 4.1.1936; Asunta, Heikki, ”Pohjoismaisen taiteen rintama.” Ajan Suunta 2.10.1936.

321 L. Wa. ”En voi vaieta!” Ajan Suunta 31.12.1940; ”Nationalism i konsten.” Hbl 3.1.1941; Segerstråle, Lennart, ”Nationalism och konst.” Hbl 5.1.1941; Sipilä, Sulho, ”Taideolomme, kielikysymys ja herra L. Wennervirta.” Ajan Suunta 11.1.1941; Sipilä, Sulho, ”Konsten, språkfrågan och hr. L. Wennervirta.” Hbl 11.1.1941. Allekirjoituksena on Sipilän nimen ohella ”Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja”. Sipilän kirjoitus julkaistiin myös *Uudessa Suomessa*; L. Wennervirta, ”Edelläolevan johdosta.” Ajan Suunta 11.1.1941; H. A., ”Tri L. Wennervirta ja komentakapteeni Sulho Sipilä.” US 14.1.1941.

telematta kielikysymyksen mukaan toisistaan Suomen kansalaisia”. Kie-
likiistan siirtäminen taiteen alalle vain vahingoittaisi suomalaisen taiteen
ja suomalaisten taiteilijoiden asiaa.³²²

Kuten edellä esitetyistä tapauksista selviää, kiistojen perusky-
symyksenä oli se, kuka sai koota ja järjestää Suomen taiteen esittelyt,
kenen asiantuntemusta tarvittiin ja kenen kompetenssi riitti. Kyse oli
siitä, kuka sai määrätä siitä, minkälainen kuva Suomen kuvataiteesta
välitettiin ulkomaille vaihtonäyttelyiden tai kansainvälisten näyttelyi-
den Suomen osastojen välityksellä. Bourdieun kenttäteorian mukaisesti
taisteltiin positioista suomalaisella taidekentällä ja siitä, kuka tai ketkä
pääsisivät portinvartijan asemaan niiden osalta. Riidat saattoivat äityä
sellaisiksi, että jokin ryhmä boikotoi koko näyttelyä, jolloin omat edut
ylittivät ylevät ajatukset Suomen tunnetuksi tekemisestä ja Suomen tai-
teen korkean laadun esittelystä. Yleisimmin kyseessä oli Suomen Taitei-
lijaseuran tai sen ja muiden taiteilijajärjestöjen erimielisyyksistä Suomen
taideakatemian kanssa ja joskus, kun Taideakatemia ei instituutiona ol-
lut järjestelyissä mukana, taiteilijajärjestöjen tai osan niiden jäsenistöstä
suuttumus kohdistui virallisen näyttelyn komissaariin Bertel Hintzeen
tai ulkoministeriöön. Ensimmäisen kerran erimielisyyksiä oli jo Kööpen-
haminaan 1919 viedyn näyttelyn kohdalla, mutta silloin kyse oli lähinnä
siitä, kuka sai kunnian aloitteenteosta. Toisaalta myös taiteilijoiden kom-
petenssia näyttelyiden järjestämiseen epäiltiin joskus: ainakin Suomen
Pariisin-lähettiläs Harri Holma esitti sensuuntaisia näkemyksiä.³²³

322 ”Tohtori L. Wennervirralle ja nimim.
H. A:lle.” US 16.1.1941. Kirjoituksen al-
lekirjoituksena on: ”Helsingissä 15. p:nä
1941 Suomen Taiteilijaseuran johtokun-
ta.”

323 Harri Holma / Suomen Pariisin-lähetys-
tö UM:lle, Pariisi 30.10.1928 ja 18.5.1929.
Modernistitaidenäyttelyn järjestäminen
Pariisiin v. 1929. Fb 65 Ranska. UMA.

SUOMI JA ITALIASSA JÄRJESTETTY KANSAINVÄLISET TAIDENÄYTTELYT 1920-LUVULTA 1940-LUVUN ALKUUN

SUOMEEN TULI 1920- JA 1930-LUVUILLA sekä 1940-luvun alussa kutsuja erilaisiin ja eriaiheisiin Italiassa järjestettäviin kansainvälisiin näyttelyihin, jotka ulottuivat kirjanäyttelyistä elokuvaan. Taideteollisuuden Milanon triennaalit olivat tunnettuja. On mahdollista, ettei kaikista kuvataidealan kutsuista ole säilynyt tietoa, vaikka erityisesti ministeriöihin saapuneet kutsut kirjattiin ja useimmiten toimitettiin eteenpäin kyseisistä aloista vastaaville instituutioille. Katson, että oman maan edustautuminen tällaisissa kansainvälisissä näyttelyissä kuuluu samaan ilmiöön kuin kahden maan välinen taidenäyttelyvaihto ja että niiden taustalta on löydettävissä samanlaisia tekijöitä, kuten oman maan tunnetuksi tekeminen, kulttuurisuhteet ja ulkopolitiikka sekä verkostoja ja samanlaista kamppailua positioista taidekentällä. Käsittelen tässä luvussa Suomen osallistumista tai osallistumishankkeita joihinkin Italiassa järjestettyihin kansainvälisiin taidenäyttelyihin.

Esimerkkeinä taidenäyttelyistä, joihin Suomi ei osallistunut saamastaan kutsusta huolimatta, voi mainita toisen kansainvälisen hengellisen taiteen näyttelyn Roomassa vuonna 1933 ja toisen kansainvälisen siirtomaataiteen näyttelyn Napolissa 1934–1935. Jälkimmäinen tuntui aiheeltaan todennäköisesti hyvin kaukaiselta. Vuonna 1938 Suomi sai kutsun vuodeksi 1942 suunniteltuun maailmannäyttelyyn Roomassa.¹ E42-nimellä tunnettu suunnitelma oli yksi fasistisen hallinnon kunnianhimoisimpia projekteja, jonka tarkoituksena oli esitellä osallistuvien maiden panosta ihmiskunnan kehityksessä ja osoittaa Italian ylemmyys näyttämällä sen 2700 vuoden pituinen historia. Vuosi 1942 oli fasistisen hallinnon 20-vuotisjuhlavuosi.² Kutsua käsiteltiin Suomessa kauppa- ja teollisuuspiireissä, joissa vastaanotto ei ollut innostunut johtuen muun muassa siitä, että Italian tuontirajoitukset estivät viennin kasvun Italiaan.³ En ole löytänyt suomalaisista asiakirjoista viitteitä siitä, että osallistumista olisi käsitelty kotimaan

- 1 Näyttelyä varten oli tarkoitus rakentaa kokonaan uusi alue kaakkoon Roomasta. Alue sai nykyisen nimensä EUR näyttelysuunnitelman nimen, *Esposizione Universale di Roma*, mukaan.
- 2 E42-projektista ks. esim. Benton 1995, 127; Fraquelli 1995, 136; Gentile 1996, 128–129; Lazzaro 2005, 136. Edellisen kerran maailmannäyttely oli järjestetty Italiassa, Roomassa vuonna 1911 Italian yhdistymisen 50-vuotispäivän kunniaksi.
- 3 Rooman maailmannäyttelyä (E42) 1942 koskevat asiakirjat. Messuja ja E42. Fb 60 D 3 Italia. UMA. Itsenäistymisensä jälkeen Suomi oli osallistunut kaikkiin järjestettyihin varsinaisiin maailmannäyttelyihin: 1929 Barcelonassa, 1930 Antwerpenissa, 1935 Brysselissä ja 1937 Pariisissa. Lisäksi osallistuttiin tuossa vaiheessa vasta tekeillä olleeseen New Yorkin maailmannäyttelyyn 1939–1940. Suomella oli oma paviljonki niissä Barcelonaa lukuun ottamatta. Ks. MacKeith & Smeds 1993, 9 ja passim.

Deuxième Exposition Internationale de la Gravure Moderne

FLORENCE

AVRIL - MAI 1927

— 000 —

REGLEMENT

ART. 1. — L'Ente per le Attività Toscane, sous le patronage de S. M. le Roi, la Présidence honoraire de S. E. Mussolini, Premier Ministre, et le concours de la Ville de Florence, se propose de recueillir périodiquement la meilleure production internationale de la gravure et dans ce but organise à Florence en Avril et Mai 1927 la *Deuxième Exposition Internationale de la Gravure Moderne*.

Oeuvres admises à l'exposition

ART. 2. — Toute gravure originale quelle qu'en soit la technique (au burin, à l'eau-forte, xilographie, monotype, lithographie, pointe-sèche etc) sera admise à l'Exposition.

Toute oeuvre produite par n'importe quel procédé mécanique sera refusée.

ART. 3. — Les artistes invités ne pourront envoyer plus de cinq oeuvres, sauf le cas d'entente avec le Comité et celui des expositions individuelles.

Examen des oeuvres

ART. 4. — Les artistes non invités ne pourront envoyer plus de trois oeuvres, qui seront soumises à l'examen d'un jury nommé par le Comité exécutif.

Exposition individuelles, collectives et retrospectives

ART. 5. — Le Comité exécutif a la faculté d'organiser des expositions individuelles et retrospectives; d'inviter des associations et des groupes d'artistes graveurs; et s'il le juge convenant, des collectionneurs et des éditeurs d'art.

Invitations

ART. 6. — Les artistes graveurs de grande renommée et ceux qui ont participé aux principales expositions soit italiennes qu'internationales seront invités.

Notification des oeuvres

ART. 7. — La notification des oeuvres devra être faite par lettre ou par le formulaire fourni par le Secrétariat, pas plus tard du 15 ~~Decembre~~ ^{Janvier} 1927 et devra contenir:

1.° Le titre de l'oeuvre.

2.° L'indication de la technique employée.

3.° Le prix de vente en liras italiennes.

FIRENZE toisen kansainvälisen grafiikka-
näyttelyn sääntöjen ensimmäinen sivu.

STYA 1846-1939. KKA.



LÄHETILÄS ROLF THESLEFFIN sähkö Roomasta ulkoministeriölle 31.1.1927 koskien Firenzen kansainvälistä grafiikanäyttelyä. Fb 65 ITALIA. UMA.

kuvataidepiireissä. Toisaalta kuvataidekenttä tuntuu aikaisemmin olleen joskus verraten pitkään pimennossa maailmannäyttelyjä koskevien suunnitelmien suhteen.⁴ Italian liittyttyä sotaan kesäkuussa 1940 E42-näyttelyn järjestämisvuotta siirrettiin aluksi akselivaltojen odotettuun voittoon asti.⁵ Voittoa ei koskaan tullut, eikä myöskään maailmannäyttelyä.⁶

- 4 Näin kävi esimerkiksi valmistauduttaessa Pariisiin maailmannäyttelyyn vuonna 1937. Ks. esim. ”Hög tid att börja förarbetet.” ja ”Konstnärsgillet orättvist negligerat.” Sv. Pr. 7.2.1936. Taideteollisuuden parissa asiaa oli ilmeisesti pohdittu ja maailmannäyttelyyn valmistauduttiin.
- 5 Suomen ulkoministeriölle ilmoitettiin kesäkuussa 1940, että näyttely siirretään myöhemmin ilmoitettavaan ajankohtaan. Ks. R. Legazione d'Italia in Finlandia UM:lle, Helsinki 17.6.1940. Messuja ja E42. Fb 60 D 3 Italia. UMA; UM R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Helsinki 20.6.1940. Kirjeenvaihto 1938 F 128. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 6 EUR:iin ehdittiin rakentaa pari siihen liittyvää rakennusta, joiden oli alun perinkin tarkoitus olla pysyviä. Ks. Benton 1995, 128.
- 7 Ranskaksi näyttelyn nimi oli *Deuxième Exposition Internationale de la Gravure Moderne*. Ensimmäinen kansainvälinen grafiikan näyttely järjestettiin Firenzessä vuonna 1914. Siinä oli mukana kuusi Akseli Gallen-Kallelan teosta. Ks. Bottai 2010, 115.

4.1 TOINEN KANSAINVÄLINEN MODERNIN GRAAFILLISEN TAITEEN NÄYTTELY FIRENZESSÄ VUONNA 1927

Firenzessä järjestettiin huhti–toukokuussa 1927 toinen kansainvälinen modernin grafiikan näyttely *Seconda esposizione internazionale dell'incisione moderna*⁷, jossa oli esillä 3 000–4 000 teosta. Sen järjes-

täjänä oli toscanalainen *L'Ente per le Attività Toscane* Firenzen kaupungin myötävaikutuksella. Suojelijaksi oli saatu Italian kuningas Vittorio Emanuele III ja kunniapresidentiksi pääministeri Benito Mussolini. Näyttelyyn kutsuttiin joitakin tunnettuja taiteilijoita, jotka saivat kukin lähettää viisi teosta. Sen lisäksi muut taiteilijat saivat tarjota näyttelyyn kukin korkeintaan kolme työtään. Osallistujat valitsi näyttelyn jury. Järjestäjä vastasi pakkaus- ja purkamiskuluista, kehystyksestä, ripustuksesta sekä vakuutuksista näyttelyn aikana. Näytteille asettajat

joutuivat itse kustantamaan teosten kuljetuksen Firenzeen ja takaisin. Näyttelytoimikunta otti 15 prosenttia myytyjen taideteosten hinnasta. Ilmoittautumisaikaa näyttelyyn jatkettiin kahdesti, niin että se lopulta päättyi 15.2.1927.⁸ Näyttely järjestettiin *Palazzo delle Esposizioni*⁹. Järjestelyt ja ripustus veivät suunniteltua enemmän aikaa, ja siitä sekä suojelijan aikatauluista johtuen avajaiset pidettiin lopulta suunniteltua myöhemmin 24.4.1927.¹⁰

Näyttelyyn osallistui kolme suomalaista graafikkoa, Lennart Segerstråle, Ellen Thesleff ja Eric Vasström, joka raportoi näyttelystä *Uudessa Suomessa*.¹¹ He osallistuivat yksityisinä henkilöinä, sillä kyse ei ollut Suomen virallisesta osallistumisesta tai Suomen omasta osastosta.

Suomen Rooman-lähetystö ja erityisesti lähettiläs Rolf Thesleff toimivat asiassa aktiivisesti ja yrittivät saada näyttelyyn Suomen osaston siinä kuitenkaan onnistumatta. Thesleff lähetti ulkoministeriölle tietoja näyttelystä jo tammikuussa 1927. Hän selosti kirjeessään sääntöjen pääkohdat ja antoi yhteystiedot teosten lähettämistä varten.¹² Ministeriö välitti uutisen lehdille.¹³

Rolf Thesleff palasi asiaan tammikuun lopussa. Ulkoministeriölle 31.1.1927 lähettämässään sähkössä hän kirjoitti, että olisi toivottavaa saada näyttelyyn suomalainen ryhmä. Teoksia otettiin vastaan maaliskuun puoleenväliin asti, kunhan ne vain ilmoitettaisiin 15.2. mennessä. Hän lähetti samana päivänä ulkoministeriöön myös kirjeen, jossa hän selvitti samoja asioita laajemmin. Thesleff tarjoutui järjestämään näyttelyn, koska Firenze oli sen verran lähellä Roomaa ja Suomella oli siellä ”tarmokas konsuli”, Federico Weil. Käytännön järjestämiseen ei siis tarvittaisi apua Suomesta. Thesleff korosti, että kustannukset olisivat varsin pienet: itse jouduttaisiin maksamaan vain lähetyskustannukset, jotka eivät olisi suuret kehystämätömän grafiikan ollessa kyseessä. Ministeriön tulisi kehottaa taiteilijoita lähettämään teoksiaan Firenzeen. Koska ilmoittautumisaika oli menossa umpeen jo 15.2., Thesleff ehdotti asian järjestämistä niin, että lähetystölle sähkötettäisiin ensi vaiheessa vain taiteilijoiden nimet ja vasta myöhemmin lähetettäisiin luettelo taideteoksista. Thesleff uskoi, että näyttelystä tulisi edustava ja korosti, että osallistuminen olisi ”erinomaisen hyvä propagandatilaisuus”, jota ei pitäisi jättää käyttämättä ajan lyhyydestä huolimatta. Hän lähetti samalla näyttelyn ranskankielisiä ohjelmia ja pyysi lopuksi sähköitse ilmoittamaan, saataisiinko suomalainen ryhmä aikaan, jotta hän voisi varata ajoissa Suomen osastolle hyvän paikan.¹⁴

Ulkoministeriö vastasi, että koska suomalaiset taiteilijat eivät olleet saaneet kutsua, osanottokysymys raukesi.¹⁵ Näyttelyn sääntöjen mukaan kuka tahansa taiteilija, joka ei saanut erillistä kutsua, saattoi tar-

- 8 Rolf Thesleff / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.1.1927; Deuxième Exposition Internationale de la Gravure Moderne. Florence avril-mai 1927. Reglement. Liite kirjeeseen Rolf Thesleff / Suomen Rooman -lähetystö UM:lle, Rooma 31.1.1927. II kansainvälinen graafillisen taiteen näyttely Firenzessä 1927. Fb 65 Italia. UMA sekä liite STA:n kokouksen 14.2.1927 pöytäkirjaan § 6. STY:n pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA. Painetut säännöt on päivätty Firenzessä 20.7.1926.
- 9 Salvagnini 2000, 291. Vuonna 1922 vihitty näyttelypalatsi sijaitisi Piazza Cavourin varrella.
- 10 Eric Vasström, ”Kansainvälinen graafillinen näyttely Firenzessä. Avattiin t. k:n 24 p:nä.” US 29.4.1927.
- 11 Eric Vasström, ”Kansainvälinen graafillinen näyttely Firenzessä. Avattiin t. k:n 24 pnä.” US 29.4.1927. Vasströmin artikkeli on päivätty Firenzessä 8.4.1927.
- 12 Rolf Thesleff / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.1.1927. II kansainvälinen graafillisen taiteen näyttely Firenzessä 1927. Fb 65 Italia. UMA.
- 13 Ks. Rolf Thesleff / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.1.1927. II kansainvälinen graafillisen taiteen näyttely Firenzessä 1927. Fb 65 Italia. UMA. Thesleffin kirjeeseen on UM:ssa käsin kirjoitettu ”Uutinen lehdille 25.1.1927”.
- 14 Rolf Thesleff / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 31.1.1927, sähkö; Rolf Thesleff / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 31.1.1927. II kansainvälinen graafillisen taiteen näyttely Firenzessä 1927. Fb 65 Italia. UMA.
- 15 UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 2.2.1927, sähkösen konsepti. Dca Lähteneet sähköet, Rooma. UMA.

jota näyttelyyn kolmea teostaan,¹⁶ joten erillinen kutsu ei ollut tarpeen. Vastauksen saatuaan lähetystö sähköttikin, että suomalaiset taiteilijat saattoivat joka tapauksessa osallistua.¹⁷

Ulkoministeriö oli tällä välin ryhtynyt toimiin ja välittänyt tiedot Taideakatemialle. Asiassa ei pidetty Suomessa kiirettä, ja sähkökettä kului vielä 11 päivää siihen, kun Taideakatemia käsitteli näyttelyä kokouksessaan 14.2.1927. Se totesi, että koska ilmoittautumisaika oli kirjeen saapuessa jo mennyt umpeen, asia ei antanut aihetta toimenpiteisiin.¹⁸ Pidennettyä ilmoittautumisaikaa olisi kuitenkin ollut tuolloin jäljellä vielä yksi päivä.

Näyttelyssä olivat Eric Vasströmin kertoman mukaan hyvin edustettuina Euroopan maat ja Yhdysvallat. Eri maat saivat omia saleja, ja monilla oli näyttelykokoelmaa ripustamassa oma edustaja. Eri-tyisen hienoina ja kooltaan suurina Vasström mainitsi Englannin, Yhdysvaltojen, Saksan, Italian, Unkarin, Espanjan, Ranskan, Ruotsin ja Norjan kokoelmat. Pohjoismaat saivat käyttöönsä erillään olevan tilan, joka oli kerrosta alempana kuin muut näyttelytilat, ja siellä niillä oli omat salit, piskuista Suomen ryhmää lukuun ottamatta.¹⁹ Lennart Segerstrålen mukaan suomalaiset graafikot saivat ainoastaan ruotsalaisten graafikoiden ystävällisyyden johdosta jakaa heidän näyttelyhuoneensa ja näin välttyivät joutumasta Venäjän osastoon.²⁰ Ruotsalaiskollegoiden ystävällisyys ruumiillistui erityisesti yhteen henkilöön, Erna Wichman-Elmqvistiin, joka ripusti Ruotsin kokoelman ja lupasi huolehtia myös suomalaisten töistä ja antaa niille edullisen paikan yhdeltä seinältä. Vasström antoi näyttelystä kaiken kaikkiaan positiivisen arvion, vaikka kokonaiskuvan saaminen olikin hänestä hankalaa, koska hän vieraili näyttelyssä sen ripustuksen ollessa vielä kesken ja koska luettelo ei ollut vielä ilmestynyt.²¹

Lähettiläs Rolf Thesleffin aktiivisuuden näyttelyosaston aikaansaamiseksi voi ymmärtää paitsi lähettilään tehtäviin kuuluvana Suomen tunnetuksi tekemisenä ja Italian olojen tuntemuksena, myös koska hän oli taiteilija Ellen Thesleffin veli. Näin hän tunsikin yleisesti taidegrafiikkaa ja osasi arvostaa sitä. Firenze oli myös erityisen tuttu juuri Thesleffien perheelle.

Eric Vasströmin mukaan kolme suomalaistaiteilijaa oli näyttelyssä mukana yhteensä viidellätoista teoksella.²² Näyttelyn sääntöjen mukaan vain kutsutut taiteilijat saivat osallistua viidellä teoksella, ja jurytyksen kautta mukaan päässeillä saattoi olla korkeintaan kolme teosta. Oliko Suomen kolmikko siis kutsuttu näyttelyyn? En ole löytänyt tietoja siitä, miten Segerstråle, Thesleff ja Vasström järjestivät osallistumisensa.

16 Ks. erityisesti sääntöjen artikkelit 2 ja 4. Deuxième Exposition Internationale de la Gravure Moderne. Florence avril-mai 1927. Reglement. Liite kirjeeseen Rolf Thesleff / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 31.1.1927. II kansainvälinen graafillisen taiteen näyttely Firenzessä 1927. Fb 65 Italia. UMA sekä liite STA:n kokouksen 14.2.1927 pöytäkirjaan § 6. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.

17 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 3.2.1927, sähkö. Eba Saapuneet sähköet, Rooma. UMA.

18 STA:n kokouksen 14.2.1927 pöytäkirja § 6. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.

19 Eric Vasström, ”Kansainvälinen graafillinen näyttely Firenzessä. Avattiin t. k:n 24 p:nä.” US 29.4.1927.

20 Anttonen 2006, 133–134, 142. On epäselvää, miksi suomalaiset olisivat joutuneet Neuvostoliiton osastoon.

21 Eric Vasström, ”Kansainvälinen graafillinen näyttely Firenzessä. Avattiin t. k:n 24 p:nä.” US 29.4.1927.

22 Eric Vasström, ”Kansainvälinen graafillinen näyttely Firenzessä. Avattiin t. k:n 24 p:nä.” US 29.4.1927.

Thesleffille Firenze oli kuin toinen kotikaupunki, jossa hän oli oleskellut pitkiä aikoja 1800-luvun lopulta alkaen. Hän tunsi varmasti taidepiirejä Firenzessä ja hänet tunnettiin, joten kutsun saaminenkin oli mahdollista. Toisena todennäköisenä selittävänä syynä oli myös veljen, lähettiläs Thesleffin, välittämät tiedot ja mahdollisesti antama apu teosten toimittamisessa. Segerstråle, Thesleff ja Vasström pääsivät mukaan Vittorio Pican ja A. Del Massan vuonna 1928 Firenzessä julkaisemaan teokseen *Atlante dell'incisione moderna*²³ nimenomaan näyttelyosallistumisensa ansiosta.

Firenzen näyttely oli yksi tekijä, joka sai suomalaiset graafikot lopullisesti ymmärtämään, että Suomeen tarvittaisiin graafikoiden yhdistys, joka tällaisissa näyttelyissä voisi hoitaa suomalaisten osallistumisen ja virallisesti edustaa Suomea ja suomalaisia graafikoita kansainvälisissä yhteyksissä. Eric Vasström puhui jo *Hufvudstadsbladetin* haastattelussa maaliskuussa 1927 vaikeudesta osallistua Firenzen näyttelyyn ilman omaa yhdistystä. Hän vertasi tilannetta Ruotsiin, jossa sikäläisen yhdistyksen, Grafiska Sällskapin, avulla oli saatu koottua arvokas kokoelma. Suomi ei pystynyt esiintymään edukseen muutaman suomalaisen graafikon yksittäisellä osallistumisella. Vaikka heidän teoksensa olisivat kuinka hyviä tahansa, niitä ei saataisi hyvälle paikalle ilman maan omaa osastoa.²⁴ Vasström myös kirjoitti aiheesta käytyään tutustumassa näyttelyyn Firenzessä. Hän totesi, että kolmen taiteilijan pienestä kokoelmasta ”ei suinkaan voi saada käsitystä siitä työstä, mitä maassamme joka tapauksessa on tällä taidealalla tehty”.²⁵

Firenzen näyttelyn antaman kokemuksen merkityksestä Suomen Taidegraafikoiden perustamiseen vuonna 1931 kirjoitti myös sen ensimmäinen puheenjohtaja ja yksi näyttelyyn osallistuneista taiteilijoista, Lennart Segerstråle.²⁶ Asian nihkeä eteneminen Suomessa lähettiläs Thesleffin innostuksesta huolimatta osoittaa, että oli vaikea löytää tahoja, joka olisi ottanut näyttelyasian hoitaakseen Suomessa; siihen taas graafikoiden oma yhdistys olisi ollut juuri sopiva. Syynä vähäiseen innostukseen Suomessa ja Taideakatemiainkin kantaan saat-
toi olla myös grafiikan tuolloin vielä melko alhainen status.

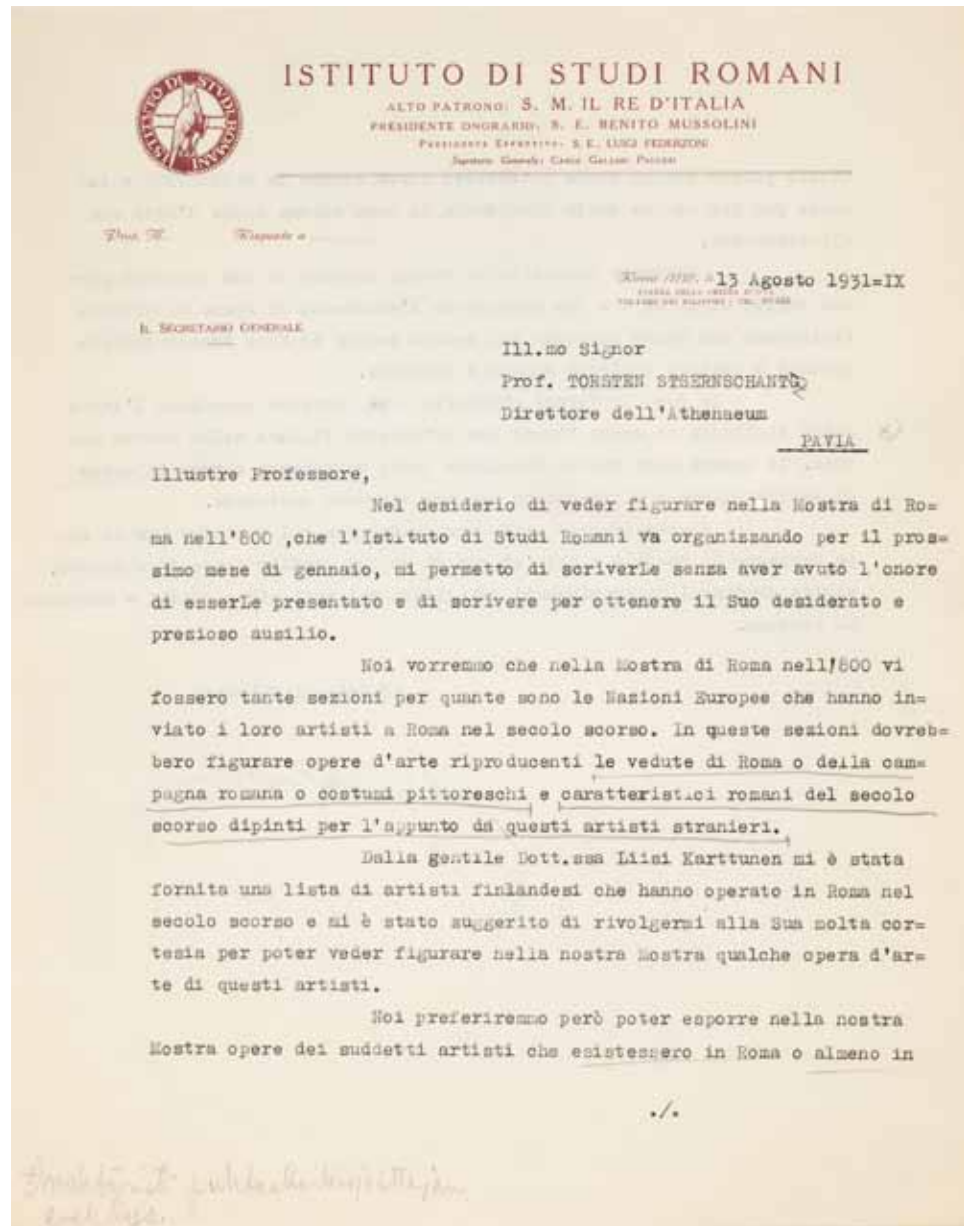
Vaikka Suomi ei ollut näyttelyssä mukana omalla osastolla, olen käsitellyt näyttelyä tässä nimenomaan ensimmäisenä yrityksenä saada Suomi virallisesti osallistumaan Italiassa järjestettyyn kansainväliseen taidenäyttelyyn. Tuolloin Suomesta ei löytynyt tarpeeksi innostusta asiaan, mutta tilanne oli toinen muutama vuosi myöhemmin, kun Italiassa suunniteltiin Rooma-aiheista näyttelyä.

23 Bottai 2010, 102. Pica, Vittorio & Del Massa, A., 1928. *Atlante dell'incisione moderna*. Firenze: Rinascimento del libro. Vasströmin oman näyttelyn yhteydessä seuraavana vuonna mainittiin hänen päässeensä mukaan kyseiseen teokseen ja kerrottiin siinä oleva arvio hänen teoksistaan. Ks. ”Taidenäyttelyt. Eric Vasströmin etsaukset ja vesivärimaalaukset.” HS 18.11.1928.

24 ”Grafikerna borde bilda ett förbund. En representation utåt av nöden. Den grafiska konstens ställning undanskymd.” Hbl 4.3.1927; Anttonen 2006, 134. Yhdistystä kaivattiin Vasströmin mukaan erityisesti myös herättämään yleisön kiinnostusta grafiikkaa kohtaan ja levittämään taideteoksia.

25 Eric Vasström, ”Kansainvälinen graafilinen näyttely Firenzessä. Avattiin t. k:n 24 p:nä.” US 29.4.1927. Ks. myös Anttonen 2006, 134.

26 Anttonen 2006, 134, 142.



ISTITUTO DI STUDI ROMANI halusi saada alkuvuodesta 1932 järjestettyyn Rooma 1800-luvulla -näyttelyynsä lainaan myös suomalaisten taiteilijoiden teoksia. Pääsihteeri Carlo Galassi Paluzzin asiaa koskeva kirje Ateneumin taidekokoelmien intendentille Torsten Stjernschantzille, Rooma 13.8.1931, ensimmäinen sivu. STYA 1846-1939. KKA.

4.2 SUOMEN OSALLISTUMINEN ROMA NELL'OTTOCENTO -NÄYTTELYYN ROOMASSA VUONNA 1932

Roomassa järjestettiin alkuvuodesta 1932 taide-
näyttely aiheena Rooma
1800-luvulla, *Mostra di
Roma nell'Ottocento*, joka
oli jatkoa 1600-luvun

Roomaa esitelleelle näyttelylle. Nämä näyttelyt järjesti *Istituto di Studi di Romani*²⁷, vuonna 1925 perustettu laitos, jonka päätehtävänä oli ja on edistää Rooman tutkimusta ja tuntemusta kaikissa sen historian eri aspekteissa. Sen perusti Carlo Galassi Paluzzi (1893–1972), taiteen ja Rooman historian tutkija, joka toimi instituutissa aluksi pääsihteerinä ja vuosina 1933–1944 presidenttinä. Sodan jälkeen hänet erotettiin fasis-
miyhteyksien takia tehtävästä. Instituutin suojelijana oli Italian kuningas ja kunniapresidenttinä Mussolini, ja sen toimintaan kuuluivat ja kuuluvat edelleen tieteelliset tutkimukset, julkaisut, luentosarjat, konferenssit, seminaarit ja näyttelyt.²⁸

Istituto di Studi Romani syntyi tieteellisten pyrkimysten ja poliittisten päämäärien yhteensulautumana, halusta lisätä tutkimusta ja samalla korostaa *romanità*-myyttiä. Yksi instituutin päätehtävistä olikin Rooma-myytin levittäminen katolis-fasistisesta näkökulmasta. Erityisesti pääsihteeri Carlo Galassi Paluzzin toiminnan tuloksena se tuotti tekstejä ja aloitteita, joissa *romanità*n myytti kohtasi joko populaarit tai enemmän tai vähemmän ”tieteelliset” vaatimukset. Instituutin *Roma*-lehdessä, jonka Galassi Paluzzi oli perustanut jo aikaisemmin, kristillisen perinnön arvostaminen vahvistui fasismin viimeisinä vuosina.²⁹ *Istituto di Studi Romanin* tutkijoiden tekemä antiikin Rooman tutkimus tuki myös Italian siirtomaapolitiikkaa ja missiota viedä Afrikkaan sivilisaatio, jonka lähde Rooma oli.³⁰

Carlo Galassi Paluzzi kertoi *Rooma 1800-luvulla* -näyttelyn lueteloon kirjoittamassaan esipuheessa instituutin järjestäneen ennen sitä kaksi näyttelyä: Rooman rakennuskannan muutoksia esitelleen näyttelyn ja 1600-luvun Roomaa esitelleen näyttelyn.³¹ Liisi Karttunen Suomen Rooman-lähetystöstä kehui näitä näyttelyitä.³²

Rooma 1800-luvulla -näyttelyyn oli tarkoitus koota paitsi italialaisten, myös ulkomaisten taiteilijoiden Roomaa tai *campagnaa*, pittoreskeja asuja tai roomalaisia esittäviä maalauksia. Näyttelyn komissaarina ja käytännön järjestäjänä toimi Galassi Paluzzi. Hän kirjoitti Ateneumin taidekokoelmien intendentille Torsten Stjernschantzille tavoitteena olevan, että näyttelyssä olisi niin monta osastoa kuin oli Euroopan maita, jotka olivat lähettäneet taiteilijoitaan Roomaan 1800-luvulla.³³ Näyttely-

27 Instituutti toimii edelleen, mutta vuodesta 1983 sen nimenä on ollut *Istituto nazionale di studi romani*.

28 Instituuttia ja Carlo Galassi Paluzzia koskevat tiedot ks. Ghilardi 2005, 2–4; ”Istituto di studi romani.” Archivi del Novecento -www-sivut; ”Galassi Paluzzi.” AIB. Materiali per la storia dei bibliotecari italiani, www-sivut.

29 Belardelli 2005, 21–23, 224.

30 Lazzaro 2005, 25–26.

31 *Mostra di Roma nell'Ottocento* 1932, XI. Näyttelyluettelo on Valtion taidemuseon kirjaston kokoelmissa.

32 Liisi Karttunen Torsten Stjernschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Kitee 28.8.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA; (K), ”Näyttely ’Rooma 1800-luvulla’.” Suomeenkin näyttelyssä edustettuna. Miten Suomen osasto saatiin aikaan.” HS 8.1.1932. Karttusen kirjoitus Suomen osaston syntyvaiheista on päivätty Roomassa 28.12.1931.

33 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjernschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 13.8.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

komiteaan kuului 16 jäsentä; lisäksi näyttelyllä oli 16 apulaiskomissaaria. Näyttelyluettelon alkusivulla kerrotaan, kuinka ”yksimielinen rakkaus Roomaan” oli tukenut prinssi D. Urbano Barberinin johtamaa näyttelykomiteaa sen työssä.³⁴

Liisi Karttunen kertoi *Helsingin Sanomissa* ja osittain myös kirjeessään Torsten Stjerschantzille siitä, miten Suomen osallistumista koskeva pyyntö syntyi. Karttunen oli paitsi Suomen Rooman-lähetystön työntekijä, myös lehtinainen kirjoittaen Italiaan liittyviä artikkeleita erityisesti *Helsingin Sanomiin*. Toukokuussa 1931 hän osallistui ulkomaisille lehtimiehille järjestettyyn retkeen Paestumiin ja Salernoon. Illalla retkeläiset vietiin autoilla Amalfiin, ja Karttunen istui samassa autossa kuin Galassi Paluzzi. Puheeksi tuli myös suunnitteilla ollut näyttely. Galassi Paluzzi kertoi toiveestaan saada näyttelyyn ulkomaalaisten Roomassa tekemiä roomalaisaiheisia teoksia ja pyysi sitten Karttuselta tietoja kaupungissa 1800-luvulla työskennelleistä suomalaistaiteilijoista ja neuvoa siitä, kenen puoleen tulisi Suomessa kääntyä. Karttunen oli lukenut sen jälkeen Ludvig Wennervirran ”oivallista” Suomen taiteen historiaa³⁵, josta hän löysi tarvitsemansa tiedot. Hän toimitti professorille luettelon Roomassa työskennelleistä suomalaistaiteilijoista, joilla oli näyttelyn aiheeseen liittyviä teoksia, ja antoi samalla Stjerschantzin yhteystiedot.³⁶ Karttunen toimi jatkossakin välittäjänä, sillä Galassi Paluzzi lähetti elokuussa hänelle kirjeen ja pyysi välittämään mukana seuranneen toisen kirjeen Stjerschantzille. Sen Liisi Karttunen tekikin lomaillessaan Suomessa.³⁷

Hyvin muodollisessa ja kohteliaassa kirjeessään Galassi Paluzzi kertoi Stjerschantzille näyttelyn sisällöstä ja Liisi Karttuselta saamastaan avusta ja esitti toiveensa, että näyttelyyn saataisiin suomalaisten taiteilijoiden teoksia. Hän toivoi ensisijaisesti kuitenkin löytävänsä Roomassa tai muualla Italiassa olevia suomalaistaiteilijoiden roomalaisaiheisia töitä. Syynä olivat toisaalta mahdolliset vaikeudet kuljettaa ne Roomaan, mutta mitä ilmeisimmin ennen kaikkea taloudelliset syyt: *Istituto di Studi Romani* vastasi kuljetus- ja vakuutuskuluista, ja teosten hankkiminen näyttelyyn Italiasta tuli luonnollisesti huomattavasti halvemmaksi kuin niiden tuominen Suomesta asti. Siksi hän ennen kaikkea kysyikin, tiesikö Stjerschantz näyttelyyn sopivia Italiassa yksityisomistuksessa tai julkisissa kokoelmissa olevia suomalaistöitä. Vasta toissijaisesti hän tiedusteli, olisiko mahdollista lähettää näyttelyyn teoksia Suomesta ja kuinka paljon vakuutus ja kuljetus tulisivat maksamaan.³⁸

Liisi Karttunen selosti saatekirjeessään Stjerschantzille suomeksi Galassi Paluzzin kirjeen sisällön. Hän myös esitti omana mieli-

- 34 *Mostra di Roma nell'Ottocento* 1932, XI. Näyttelykomitean jäsenet olivat Diego Angeli, Alberto Cametti, Giuseppe Ceccarelli, Luigi de Gregori, Ugo Fleres, Vincenzo Golzio, Alberto M. Ghisalberti, Federico Hermanin, Giovanni Incisa della Rocchetta, Emilio Lavagnino, Mario Menghini, Antonio Muñoz, Renato Pacini ja Giulio Cesare Reanda.
- 35 Wennervirran *Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme* ilmestyi vuonna 1927.
- 36 Liisi Karttunen Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Kitee 28.8.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA; (K), ”Näyttely ’Rooma 1800-luvulla’”. Suomeen näyttelyssä edustettuna. Miten Suomen osasto saatiin aikaan.” HS 8.1.1932.
- 37 Stjerschantz sai Karttusen kirjeen ja sen mukana Galassi Paluzzin kirjeen 2.9.1931. Ks. Torsten Stjerschantz / Ateneumin taidekokoelmat Liisi Karttuselle, [Helsinki] 2.9.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.
- 38 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 13.8.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

piteenään, että ”olisihan hyvin hauskaa, jos Suomikin voisi olla edustettuna tässä tärkeässä näyttelyssä”. Karttunen arveli, että suomalaisten teoksia oli tuskin jäänyt Italiaan. Hän oli kertonut Galassi Paluzzille, että Stjerschantz tietäisi myös, olisiko muissa Suomen julkisissa tai yksityisissä kokoelmissa sopivia teoksia. Karttunen lupasi auttaa Stjerschantzia antamalla lisätietoja näyttelystä.³⁹ Stjerschantzin toivottiin selvästi toimivan eräänlaisena Suomen osaston komissaarina, ei pelkää Ateneumin taidekokoelmien intendentin roolissa.⁴⁰

Syyskuun alussa Galassi Paluzzi lähetti toisen kirjeen suoraan Stjerschantzille. Näyttelyyn tulevien teosten selvittämällä oli kiire – näyttelyohjelma oli saatava valmiiksi syyskuun aikana. Galassi Paluzzi pyysi lähettämään mahdollisimman pian listan teoksista, jotka voitaisiin saada näyttelyyn, sekä taiteilijoiden ja teosten tiedot. Teosten mittoja tarvittiin suunniteltaessa ripustusta ja tilan jakamista. Jos Suomesta ei olisi mahdollista saada teoksia lainaan, Galassi Paluzzi toivoi tietoja Roomassa mahdollisesti olevista suomalaisteoksista.⁴¹ Tässä toive olikin kääntynyt toiseen järjestykseen kuin aikaisemmin: nyt ensisijaisina mainittiin suomalaisten omistuksessa olevat teokset ja italialaisten omistamat vain toissijaisena vaihtoehtona, jos teoksia ei voitaisi lainata Suomesta. Huomattavaa on myös, että professori puhuu kirjeessään nimenomaan Suomen osastosta, ”*Sezione Finlandese*”, ei vain suomalaisten teosten mukana olosta näyttelyssä.

Saksankielisessä vastauskirjeessään Galassi Paluzzille 7.9.1931 Torsten Stjerschantz vakuutti, että suomalainen osapuoli luonnollisesti auttaisi niin paljon kuin mahdollista. Hänen mukaansa voitiin melko varmasti sanoa, ettei italialaisissa museoissa tai yksityiskokoelmissa ollut suomalaisten taiteilijoiden näyttelyn teemaan sopivia teoksia. Hän oletti, että veistokset jätettäisiin pois mahdollisten lainattavien teosten joukosta niiden vaikean ja kalliin kuljetuksen takia. Hän kertoi tapaavansa muutaman päivän kuluttua tohtori Karttusen ja keskusteleavansa tämän kanssa asiasta. Sen jälkeen hän lähettäisi listan teoksista sekä arvion kuljetus- ja vakuutuskustannuksista.⁴²

Stjerschantz antoi siis heti ymmärtää, että teosten lainaaminen Ateneumista oli mahdollista, eikä asia myöskään herättänyt asiakirjojen perusteella Suomen Taideyhdistyksen tai Taideakatemian piirissä mitään keskustelua. Taideakatemia käsitteli lainapyyntöä kokouksessaan 28.9.1931. Pöytäkirjaan on kirjattu, että *Istituto di Studi Romani* oli pyytänyt näyttelyyn lainaksi Ateneumin kokoelmista siihen mahdollisesti kuuluvia taideteoksia, jotka kuvaavat Roomaa tai sen *campagna*a 1800-luvulla. Intendentti kertoi niitä olevan viisi, ”1 Ekman, 3 Laureus-

39 Liisi Karttunen Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Kitee 28.8.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

40 Torsten Stjerschantz / Ateneumin taidekokoelmat Liisi Karttuselle, [Helsinki] 2.9.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

41 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 1.9.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Tämän kirjeen mukana tuli ensimmäisen kirjeen kopio.

42 Torsten Stjerschantz / Ateneumin taidekokoelmat Carlo Galassi Paluzzille / Istituto di Studi Romani, [Helsinki] 7.9.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

- 43 STA:n kokouksen 28.9.1931 pöytäkirja § 11. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.
- 44 Palmqvist 1933, 9.
- 45 Öljy kankaalle, 51 × 71 cm, A II 1663, talletettu museoon 1926 ja lahjoitettu museolle 1999, Ateneumin ystävien kokoelma.
- 46 Teos tunnettiin tuolloin nimellä *Roomalainen kerjäläinen*, öljy kankaalle, 65 × 52,5 cm, A II 1667, ostettu 1926, Antellin kokoelmat.
- 47 Öljy kankaalle, 63 × 50,5 cm, A I 614, ostettu kokoelmiin 1896.
- 48 Öljy kankaalle, 55 × 64,5 cm, A I 47, ostettu 1888.
- 49 Teos tunnettiin tuolloin nimellä *Talonpoikaisperhe Subiacosta*. Näyttelyluettelossa se on *Puusepän perhe*, öljy kankaalle, 130 × 95,5 cm, A I 99, ostettu 1871. Nooteissa 64–69 esitetyt teosten nykyiset nimet, tekniikka, mitat ja hankintatiedot Valtion taidemuseon Taidetekokoelmat-verkkopalvelusta. Lainatiedot kirjeistä Torsten Stjerschantz / Ateneumin taidekokoelmat Carlo Galassi Paluzzille / Istituto di Studi Romani, [Helsinki] 27.10.1931 ja B. Tartaglia & Co:lle, [Helsinki] 3.11.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Ekmanin teosta koskevat lainakuitit allekirjoittajana Torsten Stjerschantz, Helsinki 23.10.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.
- 50 Ei vuosilukua, öljy, 80x60 cm. Maalaus on nykyisin Heinolan museon kokoelmassa.
- 51 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 1.10.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Näyttelyyn liittyvien asiakirjojen joukossa on neljä irrallista, päivämätöntä käsinkirjoitettua pientä paperilappua, joissa on teoksia ja niiden vakuutusarvoja koskevia tietoja ja laskelmia. Niissä on mukana vain ne kuusi teosta, jotka Roomaan lähetettiin. Ks. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Stjerschantzin ilmoittamat vakuutusarvot olivat Lauréuksen teoksissa 10 000, 7 500 ja 12 500 liiraa, Ekmanin teoksissa 6 000 ja 10 000 liiraa sekä Falkmanin maalauksen kohdalla 7 000 liiraa. Suomen markoissa summat olivat tuolloin noin kaksinkertaiset liirasummiin verrattuina.

ta ja 1 Falkman, jotka aiheensa ja aikakautensa puolesta soveltuivat pyytäjän tarkoitukseen ja päätettiin valtuuttaa intendentti nämä lainaamaan...”. Lainan ehtona oli, että lainaaja vastaisi vakuutuksista ja kaikista lainaamisesta aiheutuvista kuluista,⁴³ minkä lainaaja oli jo etukäteen ilmoittanut tekevänsäkin. Tosin loppujen lopuksi Taideakatemia joutui käyttämään omiakin varojaan hankkeeseen: Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomuksesta löytyy tieto, että teosten lähettämiseen Roomaan oli käytetty vaihtonäyttelyiden rahaston korkovaroja.⁴⁴

Roma nell'Ottocento -näyttelyyn lainattiin Suomesta kaiken kaikkiaan kuusi teosta. Viiden Ateneumin taidekokoelmiin kuuluneen teoksen lisäksi Stjerschantz lainasi yhden Ekmanin maalauksen yksityiskokoelmasta. Näyttelyssä oli mukana Ateneumin kokoelmista kolme Roomassa kuolleen Alexander Lauréuksen (1783–1823) teosta, *Marcellusteatterin raunioissa* (1820)⁴⁵, *Viiniä juova mies* (1822)⁴⁶ ja *Munkki viinikellariksi muutetuissa raunioissa* (1823)⁴⁷ sekä Robert Wihelm Ekmanin (1808–1873) *Osteria con cucina, Italialainen majatalo* (1846)⁴⁸ ja Severin Falkmanin (1831–1889) teos *Isä ja kaksi lasta Subiacosta* (1868)⁴⁹. Yksityisomistuksesta, ”rouva kapteeni Georg Schultzilta” lainattiin Ekmanin maalaus *Italialaisia maantierosvoja luolassa*⁵⁰. Ensimmäistä Stjerschantzin Galassi Paluzzille lähettämää teosluetteloa ei ole säilynyt, mutta Taideakatemian pöytäkirja ja Galassi Paluzzin vastaus viittaavat siihen, ettei Stjerschantz alun perinkään lähettänyt useampien teosten tietoja. Galassi Paluzzi vastasi nimittäin, että kaikki luettelossa mainitut teokset sopisivat näyttelyyn ja pyysi lähettämään ne Roomaan.⁵¹ Tietoja Stjerschantzin valintaperusteista ei ole säilynyt. Ateneumin kokoelmissa olisi tuohon aikaan ollut todennäköisesti valittavissa ainakin Lauréukselta ja Ekmanilta muitakin teoksia, ja todennäköisesti niitä oli yhtä valittua enemmän myös kotimaisessa yksityisomistuksessa. Ateneumin omistamat teokset ovat töitä, jotka ovat myöhemminkin olleet usein esillä näyttelyissä, joten niitä on kautta vuosikymmenten pidetty edustavina esimerkkeinä tekijöidensä tuotannosta.

Suomen Taideyhdistyksellä oli aikaisemmin esitelty linja, ettei kuolleiden taiteilijoiden teoksia lainata ulkomaille. Roomaan kuitenkin lainattiin viisi teosta vastoin voimassaolevaa periaatetta perustelematta päätöstä tai kyseisen näyttelyn ainutlaatuisuutta. Tämän poikkeuskerran jälkeen toimitettiin taas, kuin kuolleiden taiteilijoiden teoksia ei olisi koskaan itsenäisyyden aikana lainattu ulkomaille, kuten nähdään Italiaan vuonna 1937 viedyn näyttelyn kohdalla.

1831

Capitale Sociale interamente versata L. 90.000.000

La Compagnia "Assicurazioni Generali", certifica di avere stipulato con

* lla Spett. Ditta B. TARTAGLIA & C. per conto della Spett. Ateneumin
Taidokokoeimat, Helsinki

Helsinki = Roma = Viaggio di ritorno Roma= Helsinki , e permanenza
a Roma nei mesi di Gennaio, Febbraio, Marzo 1932 nel palazzo dei
musei di Roma =

Perrovia

MARCHE	N.	Quantità e genere dei colli	Pesi e misure	NATURA DELLE MERCI	Summa assicurata	CONDIZIONI D'ASSICURAZIONE
Alexander Lauréus	"	Monaco in un rudero trasfor-		mato in cantina " ...Lit .	12.500.=	Alle piene condizioni
"	"	Interno di una grotta del		teatro MarcelloLit	10.000.=	della polizza terre-
"	"	Un mendicante romano.. "			7.500.=	stre mod. 6 , nonché
Robert Wilhelm Ekman	"	Osteria con cucina a		RomaLit.	6.000.=	alle condizioni spe-
Severin Falkman	"	Famiglia di legnaiuoli di		SubiacoLit	7.000.=	ciali delh Convenzio-
Si assicurano complessivamente Lire Ital.ne					43.000.=	ne stipulate in data
						odierna.

In fede di che si rilascia il presente certificato in **due** esemplari, ad un unico effetto.

Roma 5 Novembre 1931 /X

4.1) Indicare se speciale o generale.

ASSICURAZIONI GENERALI
AGENZIA GENERALE DI ROMA
Il Garante del Raddoppio

SUOMESTA *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn

Roomaan lainattujen teosten vakuutustodistus syksyltä 1931. STYA 1846-1939. KKA.

- 52 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjernschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 22.9.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.
- 53 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjernschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 12.10.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Kuljetukset ja vakuutukset hoiti italialainen yritys Comm. B. Tartaglia & Co. Teokset ehdittiin lähettää, ennen kuin tieto näyttelyn yhteistyöhuolintaliikkeestä saatiin, joten ne lähetettiin museon normaalisti käyttämän liikkeen välityksellä. Ks. Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjernschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 1.10.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Teosten kuljetuksista ks. B. Tartaglia & Co Forsten Hjerschantzille (!), Rooma 27.10.1931; Torsten Stjernschantz / Ateneumin taidekokoelmat B. Tartaglia & Co:lle, [Helsinki] 3.11.1931; B. Tartaglia & Co Ateneumin taidekokoelmille, Rooma 9.11.1931; B. Tartaglia & Co Ateneumin taidekokoelmille, Rooma 7.5.1932; Torsten Stjernschantz / Ateneumin taidekokoelmat B. Tartaglia & Co:lle, [Helsinki] 2.6.1932. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Tartaglian yhteistyöyritys Suomessa oli Lars Krogius & Co.
- 54 Torsten Stjernschantz / Ateneumin taidekokoelmat Carlo Galassi Paluzziille / Istituto di Studi Romani, [Helsinki] 27.10.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Teokset vietiin laivalla Stettiniin ja kuljetettiin sieltä junalla halki Saksan Roomaan, jonne niiden piti huolintaliikkeen laskelmien mukaan saapua noin 12.11.
- 55 (K), "Näyttely 'Rooma 1800-luvulla'. Suomikin näyttelyssä edustettuna. Miten Suomen osasto saatiin aikaan." HS 8.1.1932.
- 56 *Mostra di Roma nell'Ottocento* 1932, XI.
- 57 Eero ja Saimi Järnefelt saapuivat Roomaan itsenäisyyspäivänä 1931 ja viipivät siellä huhtikuuhun 1932 asti. He kävivät Italiassa useana vuonna. Järnefeltien talven 1931–1932 matkasta ks. kirjeenvaihto kansiot 35–37 ja Saimi Järnefeltin päiväkirjat yms. kansio 25. EJA. KA. Tieto saapumisesta itsenäisyyspäivänä ks. Saimi Järnefelt tyttarelleen Leena Paloheimolle, Rooma 8.12.1931. Kansio 35. EJA. KA.
- 58 (K), "Näyttely 'Rooma 1800-luvulla'. Suomikin näyttelyssä edustettuna. Miten Suomen osasto saatiin aikaan." HS 8.1.1932; "Rooman 1800-luvun näyttely. Suomesta lähetetty 5 maalusta." US 9.1.1932; Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1932, Rooma 26.5.1933. Fb 5 G Rooma t. UMA; Richter 1933, 26.
- 59 Kolme teosta oli peräisin Ospizio di S. Giuliano dei Belgin kirkosta, joka tunnetaan nykyisin myös San Giuliano dei Fiamminghina ja joka on belgialaisten kansalliskirkko Roomassa. Yksi kuului näyttelyluettelon mukaan Museo di Palazzo Venezian kokoelmiin ja yhden omistajaksi on merkitty näyttelyn järjestäjä *Istituto di Studi Romani*. Taiteilijat olivat G. De Schietere, Giacomo Maes (kaksi teosta), C. Coumont ja Maerten Verstappen. Tiedot: *Mostra di Roma nell'Ottocento* 1932, 135.
- 60 (K), "Näyttely 'Rooma 1800-luvulla'. Suomikin näyttelyssä edustettuna. Näyttely avattiin eilen." HS 8.1.1932. Avajaiset oli alun perin tarkoitus järjestää 2.1.
- 61 (K), "Näyttely 'Rooma 1800-luvulla'. Suomikin näyttelyssä edustettuna. Näyttely avattiin eilen." HS 8.1.1932; "Rooman 1800-luvun näyttely. Suomesta lähetetty 5 maalusta." US 9.1.1932.

Syyskuun loppupuolella 1931 Galassi Paluzzi kiitti Stjernschantzia myönteisestä suhtautumisesta ja kertoi luottavansa tämän arvioon siinä, ettei sopivia suomalaistöitä löytynyt Italiasta. Hän toistikin pyyntönsä saada näyttelyyn Stjernschantzin valitsemat teokset Suomesta ja toivoi listan lisäksi saavansa tämän mielipiteen näyttelyyn sopivimmista teoksista.⁵² Valitut maalaukset tuli lähettää mahdollisimman pian, koska ne kuljetuskustannusten minimoimiseksi lähetettäisiin hitaammassa kuljetuksessa, "*a Piccola Velocità*", ja niiden matka Suomesta Roomaan kestäisi noin kuukauden.⁵³ Teokset lähtivät Helsingistä ilmeisesti 31.10.1931⁵⁴ ja saapuivat Roomaan joulukuun puolivälissä.⁵⁵

Liisi Karttunen oli yhteydessä Galassi Paluzziin näyttelyn valmisteluajana. Itse asiassa hänet mainitaan Suomen edustajana näyttelyn ulkomaisten osastojen järjestelykomiteassa.⁵⁶ Taiteilija, professori Eero Järnefelt, joka oli myös Suomen taideakatemian puheenjohtaja ja tunnettu Italian-kävijä, saapui viettämään talvea Roomaan joulukuussa 1931⁵⁷ ja oli näin ollen käytettävissä teosten ripustamisessa näyttelyyn. Ripustusta ei siis suunnitellut kokonaisuutena kukaan järjestäjätahon edustaja, vaan maat saivat itse ripustaa omat osastonsa, jos tehtävään sopiva henkilö löytyi. Suomi jakoi salin Belgian kanssa, ja koska Belgiasta ei saapunut edustajaa, Järnefelt ripusti myös mukana olleet viisi belgialaista taideteosta,⁵⁸ jotka kaikki olivat roomalaiskokoelmista.⁵⁹ Järnefeltin kanssa oli saatettu sopia tehtävästä jo Suomessa, edustihan hän tahoja, joka omisti näyttelyn kuudesta suomalaisteoksesta viisi. Toisaalta Liisi Karttunen, joka piti yhteyttä järjestäjään, oli myös Järnefeltien ystävä. Suomen osasto sai ainakin suomalaisten silmissä lisäarvoa arvostetun ripustajan myötä.

Avajaiset pidettiin alkuperäisistä suunnitelmista hie-man myöhästyneenä 7.1.1932. Näyttelyn avasi prinssi Umberto, joka luonnollisesti myös tutustui näyttelyyn. Suomen osastolla hänet ottivat vastaan Suomen Rooman-lähettiläs Pontus Artti ja Eero Järnefelt. Liisi Karttusen mukaan prinssi "osoitti huomiota suomalaisille maalauksille". Kutsuvieraita oli tavan mukaan paljon; joukossa lähettiläitä sekä tieteen ja taiteen edustajia.⁶⁰ Näyttely oli auki tammi–huhtikuun. Siitä kerrottiin Suomessa ainakin *Helsingin Sanomissa* ja *Uudessa Suomessa*.⁶¹ Galassi Paluzzi oli esittänyt toiveen, että Stjern-

schantz voisi tulla Roomaan katsomaan näyttelyä, ja lähetti tälle tammi-kuun alussa kutsun avajaisiin sekä ilmaislipun näyttelyyn luonnehtien näyttelyä ”tärkeäksi historialliseksi ja taiteelliseksi tapahtumaksi”.⁶² Stjerschantz ei kuitenkaan päässyt paikan päälle tutustumaan siihen.⁶³

Ajalle ilmeisen tyypillistä on, että näyttelypaikasta ei annettu Galassi Paluzzin kirjeissä Suomeen mitään tietoa; ei edes kerrottu, missä tiloissa näyttely Roomassa järjestetään. Liisi Karttusen myöhemmin antaman lehtitiedon mukaan se oli esillä vuonna 1930 avatussa Rooman museossa,⁶⁴ joka toimi toiseen maailmansotaan asti Piazza della Bocca della Veritällä sijaitsevilla *Pastificio Pantanellan* entisissä tiloissa.⁶⁵

Roma nell'Ottocento oli suuri näyttely. Se levittäytyi näyttelytilojen kolmeen kerrokseen, ja erilaisia saleja ja huoneita oli yhteensä 43. Suomi ja Belgia jakoivat salin XXIV, joka oli kolmannen ja suurimman näyttelykerroksen äärimmäisessä päässä. Lähellä olivat muiden osallistuvien ulkomaisten salit. Näyttelyluettelossa on teosnumeroita kaiken kaikkiaan useita satoja, ja taideteosten lisäksi mukana oli esineistöä ja jopa kokonaisia interiöörejä. Salit oli muodostettu teemoittain; esimerkkinä mainittakoon panoraamat, Napoleonin ajan Rooma, arkeologia, Rooma pääkaupunkina, roomalainen osteria, karnevaalit, teatteri ja musiikki, juhlat ja paavit. Omilla osastoillaan osallistuneita maita oli 12: Espanja, Portugali (Espanjan kanssa samassa salissa), Puola, Ruotsi, Sveitsi, Saksa, Itävalta, Tšekkoslovakia (Itävallan kanssa samassa salissa), Suomi, Belgia (Suomen kanssa samassa salissa), Ranska ja Englanti. Niistä yhdellätoista oli luettelon mukaan oma komissaari. Ruotsin komissaarina toimi Ruotsin Rooman-instituutin johtaja Axel Boëthius (1889–1969).

Näyttelyn luettelo on tuon ajan tavanomaisiin luetteloihin nähden huomattavan laaja: noin 250 sivua ja erillinen kuvaliite. Galassi Paluzzi on kirjoittanut johdannon 1800-luvun Roomasta. Artikkelit on hyvin aatteelliset, ja faktatietoja siitä on turha etsiä. Kirjoittaja kuvaa fasistis-uskonnollisessa hengessä ensin 1800-luvun huonoja puolia, joita olivat liberalismi, materialismi ja positivismi, ja sitten pateettisesti vuosisadan ansioita. Hän korostaa, että Rooma on ollut ja on aina oleva maailmanlaajuinen asia, eikä sitä voi tarkastella ja ajatella ensisijassa yhden kansakunnan määräämänä ilmiönä. Näyttelyluettelossa on jokaisen salin tai näyttelyteeman teosluettelo erikseen, ja useimmista teemoista on myös eri henkilöiden kirjoittamat esittelytekstit. Luettelossa on myös taiteilija- ja henkilöindeksit sekä teosten lainaajien luettelo maittain. Kuvaliitteessä on yhteensä 64 kuvaa. Osallistuvista ulkomaista jokainen on saanut vähintään yhden kuvan. Suomea edustamaan on valittu Lauréuksen maalaus *Munkki viinikellariksi muutetuissa raunioissa*.⁶⁶

62 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 3.11.1931 ja 2.1.1932. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

63 Torsten Stjerschantz / Ateneumin taidekokoelmat Carlo Galassi Paluzzille / Istituto di Studi Romani, [Helsinki] 9.1.1932. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

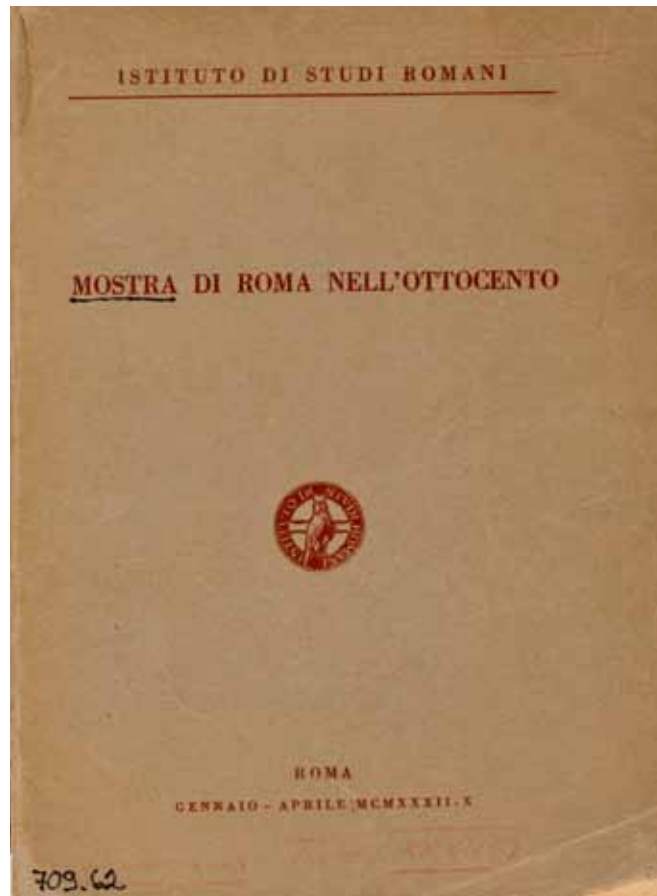
64 (K), ”Näyttely ’Rooma 1800-luvulla’. Suomikin näyttelyssä edustettuna. Miten Suomen osasto saatiin aikaan.” HS 8.1.1932.

65 Museo di Roma www-sivut.

66 *Mostra di Roma nell'Ottocento* 1932, 135. Galassi Paluzzin teksti luettelossa sivut XI–XV.

*MOSTRA DI ROMA
NELL'OTTOCENTO*
1932. Näyttelyluet-
telon kansi.

VTM:n KIRJASTO.



Osallistuneiden maiden taiteilija- ja kirjailijasiirtoloista Roomassa 1800-luvulla on kustakin luettelossa lyhyt, yhden tai kahden sivun mittainen kuvaus Espanjaa ja Portugalia lukuun ottamatta. Esittelyn tärkeyttä suomalaisille kuvaa se, että Suomen Rooman-lähetystö mainitsee vuosikertomuksessaan tuon tekstin ja luettelee siinä mainittuja henkilöitä.⁶⁷ Sen kirjoittikin Liisi Karttunen. Esittely, jonka nimenä on ”I Finlandesi in Roma nell'Ottocento” on luettelonomainen: se sisältää yhteensä 26 henkilön nimeä Alexander Lauréuksesta Helene Schjerfbeckiin. Mukana on muutama kirjailija ja tiedemies. Pisimpään Karttunen kirjoitti Lauréuksesta ja Ekmanista. Hän muistutti aluksi siitä, mitä matka Suomesta Roomaan 1800-luvun alussa merkitsi sen ajan matkustusvälineillä, ja mainitsi lopuksi, että taiteilijoiden ja tiedemiesten lisäksi Roomassa oli käynyt suuri joukko tavallisia suomalaisia turisteja.⁶⁸

⁶⁷ Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1932, Rooma 26.5.1933. Fb 5 G Rooma t. UMA.

⁶⁸ *Mostra di Roma nell'Ottocento* 1932, 134–135.

Lainassa olleet teokset palasivat Suomeen 30.5., ja pari päivää myöhemmin Stjerschantz ilmoitti Galassi Paluzzille ja huolintaliikkeelle niiden saapuneen takaisin hyvässä kunnossa. Galassi Paluzzia hän kiitti kaikesta vaivannäöstä ja siitä, että Suomi oli kutsuttu näyttelyyn.⁶⁹ Tämä oli jo ehtinyt kiittää Stjerschantzia lämpimästi Suomen osallistumisesta.⁷⁰

Mikä sai Suomen taideakatemian ja Torsten Stjerschantzin näin ilman suurempia pohdintoja lähtemään mukaan *Mostra di Roma nell'Ottocento*? Osallistuminen tällaiseen näyttelyyn ei ollut Suomessa itsestäänselvyys. Yksi syy saattoi olla vakuuttava järjestäjätaho; olihan *Istituto di Studi Romani* järjestänyt aikaisemminkin Rooma-aiheisen taidenäyttelyn. Liisi Karttunen vakuutti järjestäjän ansioista kirjeessään Stjerschantzille elokuussa 1931. Hän korosti, että instituutti ”toimii Italian kuninkaan korkean suojeluksen alla” ja oli ”tärkeä tekijä Rooman nykyisessä kulttuurielämässä – se järjestää m.m. talvisesongin aikana luentosarjoja, joissa luennoivat Italian parhaat tiedemiehet j.n.e. ...”. Hän myös kehui edellisen kahden näyttelyn onnistumista ja ”harvinaisen suurta menestystä”.⁷¹ Näyttelyn järjestäjätaho vaikuttaa olennaisesti näyttelyn saamaan merkitykseen ja arvoon, kuten Hirvi-Ijäs on todennut.⁷² Näyttely koettiin ilmeisen arvokkaaksi, mistä kertoo sekin, että sinne lainattiin museokokoelmien kuolleiden taiteilijoiden teoksia ilman, että se vaati mitään erityisiä perusteluja. Suomi halusi osoittaa kuuluvansa niiden sivistysmaiden joukkoon, joiden taiteilijat olivat työskennelleet Italiassa 1800-luvulla. Se oli mainio tapa tehdä Suomea tunnetuksi suomalaisittain arvostetussa kontekstissa. Näyttelyyn oli myös helppo lähteä mukaan, koska järjestäjä lupasi vastata kaikista vakuutus- ja kuljetuskustannuksista. Yhtenä syynä osallistumiseen saattoi olla myös ajatus siitä, että Suomen oli toimittava vastavuoroisesti, koska Italia lähetti Suomeen kokonaisen näyttelyn: *Il Novecento Italiano* -näyttely oli esillä Helsingissä ja Turussa syksyllä 1931.

4.3 SUOMI JA VENETSIAN BIENNAALIT 1930-LUVULLA JA 1940-LUVUN ALKUPUOLELLA

4.3.1 Venetsian biennaalit fasismin aikana

Venetsian biennaali, joka toinen vuosi järjestettävä kansainvälinen ja pää-

asiassa nykytaiteeseen keskittyvä taidenäyttelyinstituutio, sai alkunsa vuonna 1895. Biennaali on siitä lähtien järjestetty suhteellisen säännöllisesti maailmansotien aiheuttamia katkoksia lukuun ottamatta. Ensimmä-

69 Kopio teosten vastaanottamiskuitista, Helsinki 30.5.1932; Torsten Stjerschantz / Ateneumin taidekokoelmat Carlo Galassi Paluzzille / Istituto di Studi Romani, [Helsinki] 2.6.1932 ja B. Tartaglia & Colle, [Helsinki] 2.6.1932. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Vuosikertomuksen mukaan teokset palasivat museoon kesäkuun alussa. Ks. Stjerschantz 1933, 13. 7.5.1932 huolintaliike B. Tartaglia & Co ilmoitti, että suomalaiset teokset olivat matkalla takaisin Suomeen Lars Krogius & Co:n välityksellä ja kuljetus oli maksettu etukäteen. Ks. B. Tartaglia & Co Ateneumin taidekokoelmille, Rooma 7.5.1932. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

70 Carlo Galassi Paluzzi / Istituto di Studi Romani Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Rooma 20.5.1932. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Galassi Paluzzi lähetti maaliskuussa 1932 Stjerschantzille luettelon. Stjerschantz kiitti siitä kirjeessään Carlo Galassi Paluzzille / Istituto di Studi Romani, [Helsinki] 23.3.1932. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA. Lähetyksen vuosikertomuksessa sanotaan luettelon ilmestyneen näyttelyn aikana. Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v.1932, Rooma 26.5.1933. Fb 5 G Rooma t. UMA.

71 Liisi Karttunen Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Kitee 28.8.1931. Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat. STYA I. KKA.

72 Hirvi-Ijäs 2007, 36. Ks. tämän tutkimuksen luku 3.1.

TAV. XXXVIII



A. LAUREUS. — Monaco in una cantina.

(Sala XXIV, n. 6)

(Helsinki, Ateneum)

KUVASIVU *Roma nell'Ottocento* -näyttelyn luettelosta;
kuvassa Ateneumin taidekokoelmista lainattu Alexander
Lauréuksen maalaus. VTM:n KIRJASTO.

mäisen maailmansodan jälkeen ensimmäinen biennaali pidettiin vuonna 1920. Italian taidejärjestelmää fasismin aikana tutkinut Sileno Salvagnini jakaa fasismin ajan biennaalit kolmeen ryhmään: Vittorio Pican pääsihteerikauden näyttelyt 1920–1926, Antonio Marainin pääsihteerikauden ja autonomisen organisaation biennaalit 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa sekä näyttelyt fasisin hallinnon vahvistumisesta sen loppuun asti. Fasismin aikaisessa taidenäyttelyhierarkiassa Venetsian biennaalit ja Rooman vuodesta 1931 järjestetyt quadriennaalit olivat tunnetuimpia ja taloudellisesti tuetuimpia. Biennaalit oli varattu parhaimmille taiteilijoille sekä kansallisella että kansainvälisellä kentällä, kun taas syndikaattinäyttelyt, hierarkian alin taso, oli varattu nuorille taiteilijoille.⁷³ Quadriennaalien ja biennaalien keskeinen ero oli se, että quadriennaalit olivat kansallisia, biennaalit kansainvälisiä näyttelyitä.

Taidekriitikko Vittorio Pican (1862–1930)⁷⁴ ajan biennaalit saivat melko ristiriitaisen vastaanoton, ja niitä on luonnehdittu eklektisiksi. Vuosien 1922 ja 1924 näyttelyissä *Ottocento* osuus oli huomattava. Pican valta näyttelyiden suhteen oli rajoitettu, ja hänen asemansa heikentyi näyttely näyttelyltä. Vuoden 1926 biennaalin jälkeen hän erosi tehtävästä. Tuohon aikaan osa teoksista valittiin niin, että taiteilijat saivat tarjota töitään ja jury valitsi niistä sekä taiteilijat että teokset.⁷⁵ Toisaalta esimerkiksi juuri *Il Novecento* kutsuttiin ryhmänä vuoden 1924 näyttelyyn.⁷⁶

Vuosina 1928–1943 fasistinen hallitus muutti biennaalin eliittinstituutiosta omien intressiensä mukaiseksi ja käytti sitä moniin kulttuuripoliittisiin ja poliittisiin päämääriinsä. Se muuttui paikallisesta ja yksityisin voimin johdetusta näyttelystä keskeiseksi viralliseksi kulttuuriinstituutioksi kolmen vaiheen kautta vuosina 1928–1931: sen laillinen asema muokattiin uudelleen, henkilökunta vaihdettiin ja taloudellinen rakenne uudistettiin. Kuvanveistäjä Maraini valittiin vuonna 1927 biennaalin pääsihteeriksi, ja hänestä tuli vuonna 1932 myös *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*n sihteeri.⁷⁷ Marainin autoritaarisuus ja erimielisyydet Venetsian kaupungin johdon kanssa johtivat lopulta siihen, että Italian keskushallinto päätti muodostaa biennaalista autonomisen organisaation (*ente autonomo*) ottaen sen siten pois Venetsian kaupungilta.⁷⁸ Venetsian biennaalien ja uusien Rooman quadriennaalien asemaa autonomisina organisaatioina koskevia lakeja säädettiin vuosien 1928 ja 1931 välillä. Pysyvien näyttelyinstituutioiden ylläpitämiseksi annettavat määrärahat määriteltiin asetuksissa. Biennaali sai vuonna 1931 annetun lain perusteella rahoitusta niin valtiolta opetusministeriön budjetista kuin Venetsian kaupungilta ja provinssilta sekä vielä lisäavustusta hallintokustannuksiin. Quadriennaalien osalta määriteltiin vuonna 1929 pal-

73 Salvagnini 2000, 13–14, 36.

74 Pica oli myös pohjoismaisen taiteen tuntilija, ja hänellä oli yhteyksiä Suomeen ja Gallen-Kallelaan. Ks. Bottai 2010, 100–117.

75 Salvagnini 2000, 36–37.

76 Adamson 2001, 239.

77 Cavarocchi 2010, 186; De Sabbata 2006, 54; Salvagnini 2000, 16; Stone 1998, 33, 35–36. Maraini oli ollut aikaisemmin Firenzen taiteilijoiden syndikaatin johdossa. Kokemus siinä ja toiminta biennaalissa vaikuttivat valintaan.

78 Salvagnini 2000, 38–39; Stone 1998, 35–38.

kintoihin julkisista varoista annettavat määrärahat sekä ostomääräraha teosten hankkimiseksi Galleria Nazionaleen.⁷⁹

Vuonna 1930 biennaalin presidentiksi nimitettiin silloinen valtiovarainministeri ja teollisuusmies kreivi Giuseppe Volpi di Misurata (1877–1947). Hän personifioi hallituksen toivetta omia biennaali ja antaa sille fasistinen ja kansallinen luonne. Tehtävässä oli aikaisemmin ollut huomattavia venetsialaisia aristokraatteja tai poliitikkoja.⁸⁰ Vuodesta 1936 alkaen biennaalin hallinnossa olivat mukana myös MinCulPopin edustajat, minkä Massimo De Sabbata katsoo merkitsevän, että näyttelyn fasistisoiminen oli saatu päätökseen. Poliittisen vallan kiinnostuksesta biennaalia kohtaan kertoo osaltaan biennaalin uuden johdon ja Mussolinin välinen jatkuva yhteydenpito näyttelyyn liittyvissä asioissa. Instituution käytöstä poliittisiin päämääriin kertovat puolestaan Italian korkeimman johdon ja kuninkaallisten vierailut, samoin kuin Hitlerin käynti siellä vuonna 1934.⁸¹ Marainin ja Volpin myötä biennaali pyrki saamaan roolin italialaisen taiteen virallisena edustajana maailmalla,⁸² ja kuten aikaisemmin olen todennut, se osallistui lukuisten ulkomaille viettyjen Italian taiteen näyttelyiden tekemiseen.

Antonio Marainin biennaalit jatkoivat sisällöllisesti edellisten mallien mukaan. Vuonna 1928 järjestetyssä XVI näyttelyssä oli esillä saksalaisia taiteilijoita, Pariisin koulun edustajia sekä hollantilaisia oman ajan taiteilijoita, mutta silti päähuomio kohdistui *Ottocentoon* ja *novecentistien* runsaaseen mukanaoloon. Vaikka fasismin ajan biennaaleissa esiteltiin ulkomaista taidetta, on niitä sanottu vain niukasti kansainvälisiksi.⁸³ Biennaaleihin osallistui kerrallaan kymmenestä kahteenkymmeneen maata aina vuoteen 1950 asti.⁸⁴ Fasismin ajan biennaaleissa oli järjestäjien näkökulmasta pääpaino italialaisella taiteella, mutta niille annettiin kuitenkin suuri ulkopoliittinenkin merkitys. 1930-luvun näyttelyt heijastivatkin fasistista ulkopoliittikkaa ja kansainvälisen politiikan kehitystä suunnanmuutoksineen ja sopimuksineen.⁸⁵ Uusi hallinto yhdisti vuosina 1930–1936 taidenäyttelyyn muita tapahtumia, kuten elokuva- ja musiikkifestivaalit, mikä toi sen lähemmäksi ajan muunlaisia kulttuurin muotoja, kuten maailmannäyttelyitä.⁸⁶

Biennaaliin kohdistuviin muutoksiin vaikuttivat osaltaan quadriennaalin perustamisen synnyttämä huoli ja pyrkimys vahvistaa biennaalia niiden välisessä kilpailussa. Marainilla oli suuri valta biennaalissa jo vuoden 1930 hallinnollisesta asetuksesta lähtien.⁸⁷ Vuoden 1932 näyttelystä alkaen palattiin vanhaan kutsujärjestelmään, mikä sekkin antoi pääsihteerille suuren vaikutusvallan. Kyseisen vuoden biennaali jatkoi kuitenkin ensimmäisen maailmansodan jälkeen alkanutta laskevaa käy-

79 Salvagnini 2000, 26, 362; Stone 1998, 36.

80 Cavarocchi 2010, 186; Stone 1998, 38.

81 De Sabbata 2006, 19, 21, 28. Maraini tiedotti Mussolinille jatkuvasti muun muassa teosvalinnoista, ja Mussolini antoi myös ohjeita.

82 Cavarocchi 2010, 186.

83 Salvagnini 2000, 38.

84 Niilonen, Kerttu s.a., ”Venetsian Biennale ja Milanon Triennale”. Tiedot julkaisusta puuttuvat, 16. Valokopio artikkelista ks. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

85 De Sabbata 2006, 28–29.

86 De Sabbata 2006, 51; Stone 1998, 100. Elokuva- ja musiikkifestivaaleista tehtiin oma itsenäinen *ente autonomo* vuonna 1936. Ks. Stone 1998, 109.

87 Stone 1998, 37.

rää ja sai osakseen hyvin vähän hyväksyntää. Sitä arvosteltiin ajan hengen puutteesta ja pinnallisuudesta, ja Sileno Salvagnini kutsuu sitä restaurationäyttelyksi ja ”dekoratiiviseksi” biennaaliksi.⁸⁸ Biennaalien yleinen luonne oli Marainin aikana melko konservatiivinen. Hän pyrki myös valinnoillaan luomaan illuusiota ilmaisukieleltään yhtenäisestä kansallisesta Italian taiteesta. Marainin omat lähtökohdat olivat nationalistisessa politiikassa, ja hänellä oli konservatiiviset kulttuuriarvot, jotka eivät katsoneet avantgardea suopeasti. Hän kannatti *ritorno all'ordine* -estetiikkaa ja sitoutumista *italianitàhan*. Sen kukoistamiseen paras keino olivat taiteilijoiden syndikaatit ja aktiivinen näyttelyiden tukeminen ja ostot.⁸⁹ Hän pyrki myös läpi vuosien tekemään näyttelystä ns. suurelle yleisölle helpommin lähestyttävän niin järjestelyiltään kuin taiteeltaan.⁹⁰ Marainin näkemykset muuttuivat erityisesti vuoden 1936 tienoilla ja heijastelivat fasistisen hallinnon muuttuneita käsityksiä virallisten kulttuuri-instituutioiden päämääristä. Yleisen kulttuuri-ilmapiiirin tiukentuminen näkyi myös esimerkiksi vuoden 1940 biennaalissa, jota voi luonnehtia taaksepäin katsovaksi ja staattiseksi. Hallituksen ja puolueen sponsoimat kilpailut olivat sen huomattavin piirre.⁹¹ De Sabbatan mukaan Marainilla oli lähes pakkomielteenä kontrolloida täydellisesti biennaalia, minkä johdosta hän ei esimerkiksi kestänyt siihen kohdistettua lehtikritiikkiä.⁹²

Vastakkainasettelulta biennaalin ja quadriennaalin välillä ei Italiassa vältytty, ja monet italialaiset taiteilijat alkoivat asettaa quadriennaalin biennaalin edelle. Esimerkiksi vuosina 1932 ja 1934 osa kutsutuista taiteilijoista ei osallistunut biennaaliin, koska he olivat joko juuri osallistuneet vuoden 1931 quadriennaaliin tai aikoivat osallistua seuraavaan vuonna 1935.⁹³ Toisaalta kun quadriennaalista tuli suurin kansallinen taidenäyttely, biennaali menetti tämän roolin ja sen toiminta kohdistui enemmän kansainväliseen toimintaan, johon myös Italian taiteen osasto täytyi sopeuttaa.⁹⁴

Fasismin aikana järjestetyt neljä taidemaalari ja kriitikko Cipriano Efisio Oppon johtamaa quadriennaalia olivat liberaalimpia kuin saman ajan biennaalit ja edellä niitä lanseeratessaan italialaisia taiteilijoita ja heistä erityisesti niitä, jotka eivät olleet traditionaalisen kritiikin suosiossa. Niissä esiteltiin myös abstraktia taidetta, jota joko ei kutsuttu biennaaliin tai jossa se naamioitiin futuristiseksi taiteeksi. Salvagninin mukaan Marainin kauden – ja myös paljolti Pican kauden – biennaalit eivät nostattaneet niinkään taiteellisia polemiikkeja kuin ideologisia ja poliittisia väittelyitä. Quadriennaalit sen sijaan innostivat nimenomaan taiteellisia tendenssejä koskeviin kommentteihin.⁹⁵ Oppo, jota Simonet-

88 Salvagnini 2000, 39–41, 98–99. Vuoden 1932 biennaalissa julistettiin myös jaettaviksi fasistihallinnon kymmenvuotisjuhlavuoden kunniaksi palkinnot.

89 De Sabbata 2006, 63, 80–81; Stone 1998, 56, 89.

90 De Sabbata 2006, 72–73.

91 Stone 1998, 203, 218. Aikaisemmin Maraini oli kehunut biennaaleissa esitellyn Italian taiteen määrää ja moninaisuutta, mutta nyt hän alkoi kehua fasistisen sivilisaation voittoa.

92 De Sabbata 2006, 64–68.

93 Salvagnini 2000, 40. Esimerkkinä Sileno Salvagnini mainitsee biennaalin arkistosta löytyvän listan taiteilijoista, jotka eivät osallistuneet vuoden 1934 XIX biennaaliin, koska he halusivat asettaa teoksiaan näyttelyille vuoden 1935 II quadriennaaliin. Heistä tunnetuimpia olivat Giorgio de Chirico, Mario Sironi ja Gino Severini.

94 De Sabbata 2006, 75.

95 De Sabbata 2006, 120–121; Salvagnini 2000, 29.

ta Fraquelli luonnehtii lojaaliksi puolueenjäseneksi, työskenteli neuvotellen Mussolinin kanssa kaikista näyttelyyn liittyvistä asioista.⁹⁶

4.3.2 Ensimmäinen yritys saada

Wäinö Aaltonen biennaaliin

Suomalaista biennaaliosallistumista tutkinut Timo Keinänen on todennut, että ensimmäiset biennaaleissa mukana olleet suomalaistaiteilijat olivat Keski-Euroopassa tai Italiassa työskennelleitä taiteilijoita, jotka saivat tiedon näyttelystä taiteilijaystäviltään ja saattoivat esiintyä erimaalaisten joukossa riippuen siitä, missä maassa he työskentelivät. Kyse ei siis ollut Suomen edustuksesta biennaaleissa. Akseli Gallen-Kallela kutsuttiin järjestämään oma näyttely biennaaliin vuonna 1912; tuolloin hanke ei toteutunut, mutta kaksi vuotta myöhemmin Gallen-Kallelalla oli näyttelyssä oma sali. Ensimmäisen kerran itsenäinen Suomi osallistui biennaaliin vasta vuonna 1954, ja Alvar Aallon suunnittelema kuuluisa Suomen paviljonki valmistui vuonna 1956.⁹⁷

Suomi ei ollut mukana biennaaleissa tutkimusajanjaksolla, mutta erilaisia suunnitelmia Suomen osallistumisesta löytyy 1930-luvulta lähtien. Tosin jo vuonna 1926 tunnettu italialainen taidehistorioitsija Adolfo Venturi esitti Suomen-vierailullaan toiveen, että johonkin Italian lähimmistä säännöllisistä näyttelyistä, esimerkiksi Venetsian biennaaliin, järjestettäisiin Suomen osasto. Hänen käsityksensä mukaan se menestyisi. Venturi kehui Edelfeltin, Simbergin, Rissasen ja Sallisen ja ”monien muiden maalarien” tauluja ja pahoitteli, etteivät italialaiset taiteilijat tunteneet näitä suomalaisia ”mestareita”.⁹⁸ Juuri Italiasta ja Ranskasta palannut ja Venetsian biennaalissa käynyt taiteilija Tauno Miesmaa esitti maaliskuun alussa 1927, että Suomikin ottaisi siihen osaa, edes pienessä mittakaavassa. Miesmaa kertoi, että biennaali houkutteli keskeisen asemansa takia paljon kansainvälisiä kävijöitä. Hän oli vakuuttunut, että Suomen taiteen esittely siellä tekisi hyvin maatamme tunnetuksi Italiassa, jossa tunnettiin ”mairittelevaa myötämielisyyttä” Suomea kohtaan.⁹⁹

Vuonna 1933 oli ensimmäisen kerran ilmassa ehdotus Wäinö Aaltosen osallistumisesta Venetsian biennaaliin, joka järjestettäisiin seuraavana vuonna. Asiasta kävivät kirjeenvaihtoa Italian Suomen-lähettiläs Attilio Tamaro ja vuodesta 1930 biennaalin lehdistöpäällikkönä toiminut Elio Zorzi (1892–1955)¹⁰⁰. Lokakuussa 1933 Tamaro muistutti Zorzia heidän vuosi aikaisemmin Venetsiassa käymästään keskustelusta, jonka aiheena oli ollut mahdollisuus järjestää seuraavaan biennaaliin suomalainen osasto. Zorzi oli näyttänyt tuolloin Tamarolle jopa tilan, joka voitaisiin varata osastolle, ja sanonut, että hänestä Wäinö Aaltonen

- 96 Fraquelli 1995, 134.
97 Keinänen, Timo [1990?], Suomi Venetsian Biennaalissa. Suomenkielinen käsikirjoitus. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. Artikkelit on julkaistu vuonna 1990 englanniksi nimellä ”Finland at the Venice Biennale” teoksessa *Alvar Aalto: The Finnish Pavilion at the Venice Biennale*. Edited by Timo Keinänen. Works and Projects / Opere e progetti 4. Milan: Edita, 56–62. Timo Keinänen keräämien tietojen mukaan biennaalissa oli ennen ensimmäistä maailmansotaa mukana seuraavat suomalaiset taiteilijat: 1899 Elin Danielson-Gambogi, 1903 ja 1905 Ville Vallgren, 1909 Akseli Gallen-Kallela (yksi etsaus) ja Yrjö Liipola, 1910 Akseli Gallen-Kallela (grafiikkaa) ja 1914 Akseli Gallen-Kallela. Stella Bottai on väitöskirjassaan pystynyt lisäämään listaan myös aloitteet, jotka koskivat Albert Edelfeltin ja Akseli Gallen-Kallelan toteutumaton osallistumista ensimmäiseen biennaaliin 1895. Ks. Bottai 2010, 95–97. Gallen-Kallelan kaikista biennaaliosallistumisista ks. Bottai 2010, 106–107, 109–115.
98 ”Kuulu italialainen taidehistorioitsija käynnillä Suomessa.” US 22.8.1926 (Adolfo Venturin haastattelu).
99 ”Suomalaisille taiteilijoille olisi saatava ateljeereja Parisissa sekä Italiassa.” US 6.3.1927. Miesmaan haastattelun aloittajaksi on: ”Suomen osanotto Venetsian kansainvälisiin näyttelyihin erittäin toivottava.”
100 Elio Zorzi oli toimittaja ja kirjailija, joka toimi biennaalin lehdistötoimiston johtajana kuolemaansa asti ja oli toisen maailmansodan jälkeen Venetsian elokuvajuhlien johtaja. Elio Zorzista ks. Zorzi 2001.

ansaitsisi yksityisnäyttelyn, jonka ympärille olisi mahdollista koota muiden suomalaistaiteilijoiden teoksia. Suomen taideteollisuuden menestys Milanon triennaalissa vuonna 1933 sai hänet palaamaan asiaan, ja Tamaro tiedusteli nyt, oliko Zorzi edelleen samaa mieltä. Tamaro uskoi, että Aaltonen pystyisi lähettämään Venetsiaan kokoelman huomattavia ja biennaalin arvoisia teoksia eikä olisi vaikea löytää mukaan muita tarpeeksi arvokkaita suomalaisia taiteilijoita. Tamaro huomautti, että biennaalissa ei ollut koskaan ollut Suomen osastoa eikä tekisi huonoa nähdä siellä sellainen.¹⁰¹

Zorzi vastasi vasta kuukauden kuluttua, sillä hän oli ollut lomalla, ja sen jälkeen hänen oli ollut vaikea saada yhteyttä biennaalin pääsihteriin Antonio Marainiin asian selvittämiseksi. Maraini olisi mielellään hyväksynyt ”sinun tai meidän ehdotuksemme” Aaltosen näyttelystä, mutta tila oli jo varattu muuhun näyttelykäyttöön. Muun tarpeeksi arvokkaan tilan löytäminen näytti sillä hetkellä mahdottomalta. Maraini oli kuitenkin luvannut tehdä kaikkensa, jotta sellainen saataisiin, sillä hän oli ymmärtänyt suomalaisen näyttelyn merkityksen ja kiinnostavuuden. Asiaa ei Zorzin mielestä pitänyt unohtaa, ja hän pyysi Tamaroa lähettämään valokuvia Aaltosen teoksista, jotta hän voisi vakuuttaa Marainin pelkkiä sanoja paremmin tärkeydestä saada suomalainen kuvanveistäjä mukaan. Zorzi luonnehti Aaltosta ”erittäin mielenkiintoiseksi ja moderniksi taiteilijaksi”.¹⁰²

Idea Aaltosen näyttelystä ei vielä haudattukaan, vaan Zorzi otti Tamaroon uudelleen yhteyttä tammikuussa 1934. Biennaalin saleista oli mahdotonta löytää enää tilaa, joten Maraini ehdotti Aaltosen töiden asettamista näytteille biennaalin *giardiniin*, puutarhaan, ja tarkemmin sanottuna siihen puutarhan osaan, joka Zorzin mukaan muodosti lähes biennaalin ulkona olevan kunniasalin. Siellä pidettiin yleensä avajaisjuhllaisuudet ja järjestettiin runonlausuntaa ynnä muuta. Zorzi piti paikkaa etuoikeutettuna ja ihanteellisena hyvälle veistuskokoelmalle. Hän pyysi Tamaroa kertomaan mielipiteensä ja, jos tämä uskoi niin hyväksi, puhumaan siitä suoraan Aaltoselle tai jollekulle, joka saattaisi auttaa asiassa. Tamaro sai kirjeen mukana myös *giardinin* kartan, johon oli merkitty kyseessä oleva paikka.¹⁰³ Zorzi palasi asiaan vain kuusi päivää myöhemmin: Maraini olikin tarkoittanut sijoittaa Aaltosen veistokset suuren tien varteen, joka kulki Italian paviljongista kohti Unkarin paviljonkia ja josta pääsi myös Isola di S. Elenalla sijaitseviin paviljonkeihin. Zorzista se saattoi olla veistosnäyttelylle kunniapiazzalea parempi paikka, koska se oli rauhallisempi ja kasvillisuuden kauniisti kehystämä. Hän oli vakuuttunut, että jos Aaltosen kanssa päästäisiin yhteisymmärrykseen, olisi helppo löytää mieluinen paikka puutarhasta.¹⁰⁴

101 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia Elio Zorzille / Biennale di Venezia, Helsinki 10.10.1933. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA. Tamaro tunsi Zorzin hyvin, koska aloitti kirjeensä hänelle sanoilla ”*Caro amico*”. Tamaron ja vastaanottajan välisestä tuttavuudesta kertoo myös se, että vastauskirjeessään biennaalin edustaja lähettää terveisiä Tamaron vaimolle. Ks. Elio Zorzi Attilio Tamarolle, Venetsia 23.11.1933. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA.

102 Elio Zorzi / Biennale di Venezia Attilio Tamarolle / R. Legazione d'Italia in Finlandia, Venetsia 23.11.1933. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA.

103 Elio Zorzi / Biennale di Venezia Attilio Tamarolle / R. Legazione d'Italia in Finlandia, Venetsia 13.1.1934. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA.

104 Elio Zorzi / Biennale di Venezia Attilio Tamarolle / R. Legazione d'Italia in Finlandia, Venetsia 19.1.1934. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA.

Tähän loppuvat asiakirjat, jotka koskevat Aaltosen osallistumista vuoden 1934 biennaaliin. En ole löytänyt tietoa siitä, oliko Tamaro yhteydessä Aaltoseen ja oliko syynä suunnitelman lopulliseen kariutumiseen Aaltosen kielteinen suhtautuminen, tällöin todennäköisemmin ehdotettuun paikkaan biennaalissa, ei itse näyttelyosallistumiseen. Syynä saattoi olla myös se, ettei Tamaro vienyt asiaa eteenpäin tai että eri tahoihin Suomessa oltiin yhteydessä, mutta rahoitusta hankkeelle ei löytynyt.¹⁰⁵ Merkillä pantavaa on se, että Suomen osallistumista puuhasivat tässä italialaiset tahot keskenään.

4.3.3 Toiveet Suomen omasta paviljongista 1930-luvulla

Samaan aikaan Aaltosen osallistumista koskevien suunnitelmien kanssa, mutta niistä erillään pohdittiin myös Suomen oman paviljongin rakentamista Venetsian biennaaliin. Asialla oli turkulainen kuvanveistäjä Jon Karsten (1881–1963). Hänen kontaktinsa Italiaan olivat kiinteät, sillä hän oli asunut Firenzessä 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa ja ryhtynyt siellä vanhan ja tunnetun marmorihakkaamon osakkaaksi. Hän oli myös osallistunut taidenäyttelyihin Toscanan seudulla. Hänen ja hänen perheensä luona oli asunut monia Firenzessä opiskelleita ja matkustaneita suomalaistaiteilijoita. Loppuvuodesta 1929 Karsten kertoi aikovansa osallistua seuraavaan eli keväällä 1930 avattavaan Venetsian biennaaliin, mutta syystä tai toisesta suunnitelma ei toteutunut.¹⁰⁶ Karsten kirjoitti Suomen paviljongista Antonio Marainille joulukuussa 1933. Tapa, jolla Karsten mainitsi sen Marainille kirjeen alussa, antaa ymmärtää, että Karsten ja Maraini olivat olleet yhteydessä asian tiimoilta aikaisemminkin. Karsten kirjoitti: ”Jotta ajatus rakentaa Suomen paviljonki Venetsian biennaaliin ei sammuisi, suomalaisten taiteilijoiden osallistuminen näyttelyyn olisi edistymistä kohti sitä.” Tämän vuoksi hän tiedusteli, voisiko Suomi vielä osallistua seuraavaan eli vuoden 1934 biennaaliin ja saada oman huoneen tai sijoittaa suomalaiset jollakin muulla tavalla. Karsten oli ajatellut ryhtyä lehtikirjoituksin tekemään propagandaa herättääkseen kiinnostusta biennaalia ja omaa paviljonkia kohtaan ja jatkaa sitä, kunnes hanke toteutuisi. Hänen mielestään asiasta kiinnostuneita taiteilijoita kyllä löytyisi Suomesta. Turun taiteilijaseura oli kiinnostunut näyttelystä ja antanut jo Karstenille tehtäväksi hoitaa asiaa. Hän uskoi, että Helsingistäkin löytyisi halukkuutta osallistua.¹⁰⁷ Vaikuttaa siltä, että yritystä saada Aaltosen teoksia biennaaliin ei tunnettu Suomessa.

Ajatus Suomen osallistumisesta biennaaliin ja nimenomaan oman paviljongin rakentaminen tuotiin esiin suomalaisessa lehdistössä

105 Timo Keinäsen biennaalin arkistossa tekemien muistiinpanojen mukaan taideteollisuuspaviljongissa Venetsiassa oli vuonna 1934 esillä Riihimäen Lasin esineitä. Ks. Timo Keinäsen käsikirjoitettu muistiinpano. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA.

106 Karstenista ks. esim. ”Kuvanveistäjämme.” Uusi Aura 10.12.1926; –d. ”Finlands florentinare på besök.” Sv. Pr. 13.12.1929; ”Mussolinin aika elpymiskautta Italian taiteessa.” Ajan Sana 27.11.1930. Vuonna 1930 Karstenin luona Firenzessä asuivat Martti Ranttila vaimoineen ja Sigrid af Forselles. Tämän suomalaisten avustamisen peri myöhemmin Karstenin tytär Elma, joka meni naimisiin firenzeläisen Ugolino Ugolinin kanssa ja majoitti useiden vuosikymmenien aikana suuren joukon suomalaisia taiteilijoita ja kulttuurialan henkilöitä.

107 Jon Karsten Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Turku 26.12.1933. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA. Karsten valitteli, ettei hän ollut voinut käydä edellisessä näyttelyssä, eikä hänellä ollut sen luetteloa. Karsten piti Marainia parhaimpana oman ajan italialaisista kuvanveistäjistä. Ks. ”Mussolinin aika elpymiskautta Italian taiteessa.” Ajan Sana 27.11.1930.

jo ennen Jon Karstenia. Kuvanveistäjä Arvi Tynys (1902–1959) palasi syksyn 1931 alussa lähes seitsemän kuukauden pääasiassa Italiaan suuntautuneelta opintomatkaltaan. Hän oli ollut puoli vuotta Firenzessä, missä hänellä oli ollut käytössä ateljee juuri Karstenin luona. Tynys oli osallistunut siellä tekemillään teoksilla Firenzen maakuntanäyttelyyn, ilmeisesti siis alueelliseen syndikaattinäyttelyyn. Mahdollisesti juuri tuon näyttelyn yhteydessä hän oli keskustellut Antonio Marainin kanssa, joka oli firenzeläinen ja vaikuttaja myös sen taide-elämässä. Maraini oli esittänyt toiveensa, että Suomi tulisi mukaan biennaaliin ja rakennuttaisi oman paviljongin. Tynys kannatti kansallista paviljonkia ja esitti rakentamisen ehdot varsin helpoiksi. Kustannukset olisi muun muassa mahdollista maksaa erissä jälkeen päin. Tynys uskoi, että tällainen joka toinen vuosi toistuva näyttely edistäisi tuntuvasti Suomen taiteen tunnetuksi tekemistä. ”Olisipa siitä Suomelle muutenkin reklaamia.”¹⁰⁸

Antonio Maraini vastasi Jon Karstenille tammikuussa 1934 toivovansa, että voisi täyttää tämän toivomuksen Suomen omasta salista saman vuoden biennaalissa, koska hänkin piti Suomen osallistumista tärkeänä. Kaikki käytettävissä oleva tila oli kuitenkin jo varattu. Maraini lähetti Karstenille kartan siitä alueesta, jolle voisi vielä rakentaa omia paviljonkeja siltä varalta, että Karsten uskoi voivansa suostutella Suomen hallituksen sellaisen rakentamiseen.¹⁰⁹ Karstenille lähetettiin biennaalista myös esite, jossa selvitettiin yleisiä ehtoja ja mahdollisuuksia kansallisten paviljonkien rakentamiseen. Zorzi laittoi lähettiläs Tamarolle tiedoksi kopion Karstenille lähetetystä kirjeestä ja kartasta ja kertoi, että Karstenin aikomuksena oli ajaa Suomen paviljongin rakentamista ja että Tamaron apu siinä voisi olla hyvin tehokasta.¹¹⁰

Suomalaistaiteilijoiden osallistuminen vuonna 1934 ei siis Karsteninkaan yrityksen kautta toteutunut. On epäselvää, toteuttiko Karsten aikomuksensa tehdä työtä Suomessa biennaaliosallistumisen ja oman paviljongin hyväksi. Kansallisen paviljongin rakentaminen tuossa vaiheessa tuntuu kaukaiselta ajatukselta, kun ottaa huomioon, ettei Suomi ollut vuonna 1934 vielä kertaakaan osallistunut biennaaliin itsenäisyytensä aikana. Karsten oli oikeassa siinä, että asian ajamiseksi pitäisi aluksi saada Suomen taidetta esille näyttelyyn. Hänen mainintansa mukaan Turun taiteilijaseura kannatti biennaalihanketta, mutta sen sijaan valtakunnallisten taiteilijajärjestöjen tai Taideakatemian arkistoista en ole löytänyt biennaalia tai omaa paviljonkia koskevia asiakirjoja kyseiseltä ajalta.

Vuonna 1934 Unkarista Suomeen palannut ja biennaaliin vuonna 1909 osallistunut kuvanveistäjä Yrjö Liipola (1881–1971) otti Suomen paviljongin rakentamisen esille toukokuussa 1935 Antonio Marainille

108 T.T., ”Italian taide-elämää. Nuoren kuvanveistäjän huomioita ja vaikutelmia opintomatkaltaan.” HS 19.9.1931.

109 Antonio Maraini / Biennale di Venezia Jon Karstenille, Venetsia 13.1.1934. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA.

110 Elio Zorzi / Biennale di Venezia Attilio Tamarolle / R. Legazione d'Italia in Finlandia, Venetsia 13.1.1934. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinäsen kokoelma. KKA.

kirjoittamassaan kirjeessä. Hän oli keskustellut aiheesta monta kertaa kuvanveistäjä Jon Karstenin kanssa, jonka hän mainitsi Marainin tuttavaksi. He olivat nyt alkaneet toimia paviljongin rakentamiseksi. Liipola myönsi, että se oli vaikeaa, koska Suomi oli köyhä eikä valtio käyttänyt paljon rahaa taiteeseen. Hän oli keskustellut yksityisesti yhden ministerin kanssa, ja tämä oli pitänyt ideaa erittäin hyvänä, koska siten Suomi saisi mahdollisuuden esitellä taidettaan yhdessä muiden maailman kansakuntien kanssa. Karsten oli kertonut, että tarjolla oli vielä tontteja maapaviljonkeja varten, ja Liipola halusi Marainilta varmistaa, pitivätkö Karstenille ilmoitetut tiedot edelleen paikkansa. Liipola tiedusteli myös vaatimattoman paviljongin rakennuskustannuksia ja maksu- ja muita ehtoja. Jos ne eivät olisi liian vaikeita, suomalaiset taiteilijat alkaisivat toisissaan toimia Suomen paviljongin puolesta.¹¹¹

Maraini vastasi Liipolalle pitävänsä ajatusta Suomen paviljongista muiden tärkeiden paviljonkien rinnalla erittäin sympaattisena ja antavansa mielellään tukensa hankkeen toteuttamiselle. Hän lähetti kirjeen mukana maapaviljonkeja ja uusien rakentamista koskevan muistion ja kartan. Tilaa oli edelleen S. Elenan alueella, Puolan tai Sveitsin vieressä. Maraini mainitsi kuluiksi 180 000–200 000 liiraa. Paviljonki oli mahdollista rakennuttaa ennalta sovituilla hinnoilla ja neuvotella siitä paikallisen hyvän yrityksen kanssa. Venetsian kaupunki antoi ilmaiseksi tontin, josta maksettiin vaatimatonta vuosivuokraa. Maraini lupasi olla käytettävissä lisäkysymyksiä varten ja iloitsi siitä, että ”jalo idea saattaa pian toteutua”.¹¹²

Biennaalialueella oli tuohon aikaan 16 maapaviljonkia: Italian, Saksan, Itävallan, Belgian, Tanskan, Espanjan, Yhdysvaltojen, Ranskan, Ison-Britannian, Kreikan, Unkarin, Alankomaiden, Puolan, Sveitsin, Tšekkoslovakian ja Neuvostoliiton paviljongit. Karstenin ja Liipolan biennaalista saamissa paviljonkiesitteissä tarjottiin mahdollisuutta osallistua ”maailman tärkeimpään nykytaiteen näyttelyyn” rakentamalla oma näyttelypaviljonki. Lisäksi kerrottiin, että paviljonki tulisi rakentaa biennaalin oman arkkitehdin piirustusten mukaan. Rakentamisen jälkeen biennaali vastasi teosten kuljetuskuluista Italian rajalta Venetsiaan, teosten ripustamisesta, näyttelysalien valvonnasta, luettelosta, tiedottamisesta lehdistölle ja näyttelyssä myymättä jääneiden teosten kuljettamisesta Venetsiasta rajalle. Esitteen mukaan omalla paviljongilla oli se etu, että siten maa saattoi esitellä tunnetuimpien taiteilijoidensa parasta tuotantoa jokaisessa biennaalissa. Tällä tavalla hyvät taiteilijat tulivat tunnetuiksi Euroopassa ja pääsivät kontaktiin muunmaalaisten kollegoidensa kanssa. Esitteen mukaan biennaalin merkitys oli koko ajan kasvanut, niin että

111 Yrjö Liipola Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Helsinki 24.5.1935. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. Liipola päätti italiankielisen kirjeensä pyytäen anteeksi sitä, kuinka paljon hän oli unohtanut italiaa, koska hänellä ei ollut ollut mahdollisuutta puhua sitä vuosikausiin.

112 Antonio Maraini / Biennale di Venezia Yrjö Liipolalle, Venetsia 26.6.1935 XIII. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

se oli tuolloin suurin kansainvälinen pysyvä kuvataidenäyttelyinstituutio ja maapaviljongit sen tärkeä erityispiirre. Ensimmäisenä paviljongin oli rakentanut Belgia 1907 ja viimeksi Kreikka ja Itävalta 1934. Italiassa näyttelyiden hierarkian huipulla oleva biennaali halusi kutsua harvat vielä puuttuvat tärkeät kansakunnat rakentamaan omat paviljonkinsa. Siihen mennessä järjestetyissä 19 biennaalissa oli käynyt yli 5 600 000 kävijää ja taiteilijoita oli ollut 13 451. Mikään toinen nykytaiteen näyttely ei ollut päässyt samoihin lukuihin. Pääministeri Mussolini olikin halunnut antaa tunnustuksen tälle taiteiden hyväksi tehdylle työlle ja myöntänyt Venetsian biennaalille erityiset ja etuoikeutetut olosuhteet kaikkien muiden italialaisten näyttelyiden yläpuolella.¹¹³ 1930-luku oli kaiken kaikkiaan vilkasta kansallisten paviljonkien rakentamisen aikaa. Biennaali pyrki myös laajentamaan toimintasädetään, jolloin katse kohdistettiin Pohjois-Eurooppaan. Tanska rakensikin oman paviljonkinsa vuonna 1932.¹¹⁴

Paviljonki-ajatus hautautui Suomessa tämän jälkeen. Ilmeisesti asiasta innostuneet taiteilijat eivät saaneet viranomaisten kannatusta hankkeelleen.

Suomalaisissa lehdissä julkaistiin vuosien varrella artikkeleita ja arvioita Venetsian biennaaleista. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* viikkoliitteessä oli lokakuussa 1934 italialaisen kirjailijan ja toimittajan, *Helsingin Sanomiinkin* kirjoittaneen ja Suomessa Italian lähettiläänä vuosina 1920–1922 toimineen Giulio Marchetti Ferranten artikkeli kyseisen vuoden biennaalista.¹¹⁵ Italiassa biennaalien aikana oleskelleita suomalaisia taiteilijoita kävi tutustumassa näyttelyyn eri vuosina.¹¹⁶

4.3.4 Aloitteita Suomen osallistumisesta 1930-luvun lopulla

Vuonna 1937 Suomeen tuodun italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyn komissaari Natalia Mola lupasi suomalaisessa lehtihaastattelussa huolehtia, että Suomi kutsuttaisiin Venetsian biennaaliin.¹¹⁷ Ei ole kuitenkaan tietoa, että tämä lupaus olisi edennyt hänen lausuntoaan pitemmälle. Suomen va. asiainhoitajalla Helge von Knorringilla oli samoihin aikoihin syyskuussa 1937 tiedossaan, että Antonio Maraini halusi kutsua biennaaliin keväällä 1938 Wäinö Aaltosen ja yhden suomalaisen maalarin.¹¹⁸ Marainilla olikin suunnitelma ilman maapaviljonkeja olevia maita edustavien taiteilijoiden yksityisnäyttelyistä. Listalla olivat Aaltosen lisäksi Edvard Munchin näyttely Norjasta, Diego Riveran näyttely Meksikosta, Toma Rosandićin näyttely Jugoslaviasta ja yhden taiteilijan näyttely Japanista.¹¹⁹ Mikään näistä ei ilmeisesti toteutunut.

113 Italian- ja ranskankieliset maapaviljonkien rakentamisen mahdollisuutta käsittelevät esitteet, ei otsikkoa, s.d. [1934]. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

114 De Sabbata 2006, 204, 280. Maapaviljonkien rakentaminen ajoittui etenkin kahteen vuoteen, 1932 ja 1938, joihin tehtiin myös muita näyttelyinstituutioon liittyviä uudistuksia.

115 Marchetti Ferrante, Giulio, ”Kansainvälinen taidenäyttely Venetsiassa. Ulkomaalaiset taiteilijat.” *Helsingin Sanomien* viikkoliite no 40, HS 5.10.1934.

116 Esimerkiksi Tauno Miesmaa tutustui vuoden 1926 biennaaliin ollessaan opintomatalla Italiassa. Ks. Miesmaan haastattelu ”Suomalaisille taiteilijoille olisi saatava ateljeereja Pariisissa sekä Italiassa.” US 6.3.1927. Emil Wikström puolestaan kävi siellä vaimonsa kanssa vuonna 1938 ollessaan paluumatkalla Istanbulista tyttärensä luota. Ks. Mikael, ”Bosporin rannalla.” US 29.5.1938.

117 E. T. [Elsa Tervo], ”’Galleriatavara’ – ylistää Väinö Aaltonen italiattarien taidenäyttelyä.” *Aamulehti* 29.10.1937.

118 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Kansio 12. Rooma 2.10.1937. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

119 Antonio Marainin raportti koskien XXI biennaalin ohjelmaa 1938, helmikuu 1937 (Mussolinille). UA 66 Biennale. Fondo Antonio Maraini. GNAM. Ks. myös De Sabbata 2006, nootti 76, 206.

Suomen osallistuminen biennaaliin nousi vakavasti esille vuoden 1939 syksyllä, jolloin taiteilija Aarre Heinonen lähetti biennaaliosallistumista koskevan kirjeen opetusministeriölle. Heinonen oli oleskellut Suomen valtion stipendillä kyseisenä vuonna kuusi kuukautta Italiassa¹²⁰ ja käynyt tuona aikana myös Venetsiassa ja tutustunut biennaalin näyttelyalueeseen ja museoon. Samalla hän oli tavannut biennaalin toimitusjohtajan Romolo Bazzonin, joka suhtautui Heinosen mukaan myönteisesti ”Suomen taidepyrintöihin”. Sen mukaan Bazzoni oli kertonut, että suomalainen taide voisi saada seuraavassa biennaalissa Italian paviljongista käyttöönsä suuren näyttelytilan, jonne sopisi noin 50 suurta maa-lausta. Heinonen korosti, että kyseeseen tulisivat vain merkittävimmät elossa olevat nykytaiteilijat, joilta jokaiselta tulisi olla mukana 3–5 teosta. Heinonen selvitti lyhyesti biennaalin luonnetta ja kirjoitti, että ”sinne kootaan koko maailman paras nykyaikainen taide”. Hän myös esitteli ulkomaisille taiteilijoille siellä jaettavat palkinnot ja luetteli maat, joilla oli oma paviljonki näyttelyalueella. Hän painotti, että biennaali vastasi kaikista kuluista Italian rajojen sisäpuolella ja näyttelysali saataisiin käyttöön ilmaiseksi. Jokaisen näyttelyyn osallistuvan maan tuli lähettää Venetsiaan oma komissaari, joka valvoi maansa taideteosten ripustamista. Heinonen piti tärkeänä, että Suomi osallistuisi biennaaliin ja jo seuraavaan, toukokuussa 1940 avattavaan näyttelyyn. Heinosen näkemyksen mukaan Suomessa oli taidetta, joka edustaisi hyvin maataan ”kansainvälisellä kilpakenkällä”. Osallistumiseen kannustivat myös vähäiset kulut.¹²¹

Heinonen piti biennaalia hyvänä tilaisuutena Suomen tunnetuksi tekemiseen ulkomailla. Hän kirjoitti: ”Venetsian Bienalen välityksellä taide leviää kaikkien maiden taidetta harrastaviin piireihin paremmin, kuin monien suurten eri maista lähetettävien näyttelyjen avulla. Venetsiaan saapuu nim. tätä näyttelyä katsomaan koko taidemaailma.” Hän piti siis tällaista kansainvälistä näyttelyä parempana Suomen ja sen taiteen tunnetuksi tekemiseen kuin kahdenvälistä näyttelyvaihtoa. Heinonen toivoi opetusministeriön suhtautuvan ajatukseen myönteisesti ja, mikäli se puoltaisi suomalaisen kokoelman lähettämistä Venetsiaan, ilmoittamaan siitä ajoissa biennaalin puheenjohtajalle kreivi Giuseppe Volpille. Samalla tuli Bazzonin kehotuksesta mainita Bazzonin ja Heinosen käymä epävirallinen keskustelu.¹²² Heinonen puhui biennaaliasiasta myös jo aivan tuoreeltaan Suomeen paluutaan seuraavana päivänä heinäkuussa 1939 *Uuden Suomen* haastattelussa. Hän kertoi Bazzonin sanoneen, että Suomea oli jo kaivattu biennaalissa. Gallen-Kallelan näyttelystä oli kauan, ja siitä oli jäänyt hyvä muisto. Heinonen halusi myös tuoda esiin sen, että Ruotsi ja Tanska osallistuivat näyttelyyn joka vuosi.¹²³

120 Aarre Heinonen sai jaetun ensimmäisen palkinnon valtion taidekilpailussa 1938; toinen saaja oli Sam Vanni (tuolloin Besprosvanni). Palkinto oli tuohon aikaan kuuden kuukauden ulkomaanmatkaan velvoittava 30 000 markan apuraha. Ks. VKltk:n kokouksen 4.5.1938 pöytäkirja § 8 ja lisäys 17.5.1938. Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.

121 Aarre Heinonen OPM:lle, Helsinki 3.10.1939. Kansainvälinen taidenäyttely Venetsiassa toukokuussa 1939. Fb 65 Italia. UMA.

122 Aarre Heinonen OPM:lle, Helsinki 3.10.1939. Kansainvälinen taidenäyttely Venetsiassa toukokuussa 1939. Fb 65 Italia. UMA. Biennaalissa jaettiin tuolloin Mussolinin 25 000 liiran palkinnot maalareille ja kuvanveistäjille sekä biennaalin puheenjohtajan määräämä 5 000 liiran palkinto graafiselle taiteilijalle.

123 ”Suomen taide voi saada näyttelysaliin Venetsian Bienallessa v. 1940.” US 11.7.1939.

Opetusministeriö lähetti Heinosen kirjeen heti sen saavuttua lausuntoa varten ulkoministeriöön,¹²⁴ joka antoi lausuntonsa 24.11.1939 neuvoteltuaan asiasta Suomen taideakatemian sihteerin Bertel Hintzen kanssa. Ministeriö ilmoitti olevansa osaltaan valmis auttamaan Suomen osallistumisen toteuttamiseksi vuoden 1940 biennaalissa seuraavilla ehdoilla: oli löydettävä tarpeellinen määrä riittävän edustavia ja halukkaita taiteilijoita, jotka Euroopan silloisista epävakaina oloista huolimatta olivat valmiit omalla vastuullaan lähettämään teoksiaan Venetsiaan ja maksamaan itse teosten vakuutuksen edellyttäen, että Italian hallitus maksaisi kaikki kulut Italian rajojen sisällä. Olosuhteiden vuoksi oli juuri jouduttu peruuttamaan Pariisiin, Budapestiin, Varsovaan, Riikaan ja Tallinnaan suunnitellut näyttelyt, joten ministeriön mukaan joku saattaisi kysyä, miksi nyt oltaisiin valmiit uuden näyttelyn järjestämiseen. Synnä valmiuteen oli se, että peruutettuihin näyttelyihin olisi pitänyt lähettää museoesineitä valtion omalla vastuulla, mutta Venetsiaan lähetettäisiin elävien taiteilijoiden omia teoksia heidän omalla vahingonvastuullaan.¹²⁵

Ulkoministeriö oli selvittänyt kuljetuksen turvallisuutta. Näyttelyn suojelukseensa ottava Italia oli tuossa vaiheessa puolueeton suurvalta. Kuljetusliikkeiltä saatujen lausuntojen mukaan taideteosten kuljetaminen Itämeren ja Saksan kautta oli silloisissa olosuhteissa mahdollista ja turvallistakin. Näyttelyn valmisteluihin voitiin ryhtyä sitäkin turvallisemmin, että näyttely avattaisiin vasta seuraavana keväänä ja oli aikaa seurata maailmanpoliittisen tilanteen kehitystä.¹²⁶ Ministeriön suhtautuminen oli myönteistä, mutta tälläkin kertaa Suomen osallistuminen jäi toteutumatta. Osallistumista käsiteltiin seuraavan kerran toukokuussa 1940 Valtion kuvaamataidelautakunnassa, joka totesi, että ulkoministeriö oli päivää ennen talvisodan puhkeamista lautakunnalle saapuneessa kirjelmässään luottavaisesti suositellut Suomen osallistumista biennaaliin. Toukokuun 1940 olosuhteissa lautakunta ei katsonut kirjelmän antavan aihetta mihinkään toimenpiteisiin.¹²⁷

4.3.5 Toinen yritys saada Wäinö Aaltonen biennaaliin

Samana vuonna 1940 Attilio Tamaro palasi vanhaan ideaansa saada biennaaliin Wäinö Aaltosen näyttely. Hän oli tällöin jo seuraavassa asemapaikassaan, lähettiläänä Bernissä, Sveitsissä. Suomi oli Italiassa erittäin arvostettu käynnissä olleen talvisodan takia. Tammikuussa 1940 Tamaro kirjoitti jälleen tuttavalleen Elio Zorzille ja kysyi muiden asioiden ohella, olisiko tullut oikea hetki pohtia vakavasti suomalaisen kuvanveistäjän ”Vaino” Aaltosen näyttelyä. Tällä kertaa ei minnekään tien varteen, ku-

124 OPM UM:lle, Helsinki 5.10.1939. Kansainvälinen taidenäyttely Venetsiassa toukokuussa 1939. Fb 65 Italia. UMA.

125 UM OPM:lle, Helsinki 24.11.1939. Kansainvälinen taidenäyttely Venetsiassa toukokuussa 1939. Fb 65 Italia. UMA.

126 UM OPM:lle, Helsinki 24.11.1939. Kansainvälinen taidenäyttely Venetsiassa toukokuussa 1939. Fb 65 Italia. UMA.

127 VKlt:n kokouksen 24.5.1940 pöytäkirja § 9 ja liite 11 (kirje OPM:lle 20.6.1940). M 12. STA:n säätöön arkisto. VTM.

ten biennaalissa edellisellä kerralla oli ajateltu, vaan niin, että Aaltonen saisi sen kunnianosoituksen, jonka hän ansaitsisikin ja joka tällä hetkellä kohdistuisi myös hänen ”onnettomaan” maahansa. Kirjeen lopussa Tamaro kyseli, voisiko Zorzi hoitaa asiaa.¹²⁸ Zorzi ryhtyi toimeen, kirjoitti kirjeen pääsihteeri Marainille ja lähetti sen liitteenä Tamaron kirjeen tärkeimmät kohdat. Zorzi muistutti Marainille, että Tamaro oli aina ollut biennaalin ystävä, ja siksi hän suositteli tämän ehdotusten hyväksymistä. Zorzi kannatti erityisesti Wäinö Aaltosta koskevaa esitystä, sillä se voisi muodostua, myös poliittisesta näkökulmasta, yhdeksi XXII biennaalin vetonaulaksi.¹²⁹ Poliittisilla tekijöillä Zorzi viittasi Suomen talvisotaan ja sen herättämään suureen myötätuntoon Italiassa.

Saatuuan Marainin mielipiteen Zorzi saattoi vastata Tamarolle. Hän oli puhunut jo muutamia kuukausia aikaisemmin ilmeisesti biennaalin johdolle Aaltosesta, ja Maraini oli nyt sanonut järjestävänsä mielellään näyttelyn, jos teokset onnistuttaisiin saamaan jollakin keinolla Venetsiaan. Zorzi kyselikin Tamarolta neuvoa siitä, kenen puoleen asiaa pitäisi kääntyä ja voisiko tämä suositella jotakin varmaa tapaa toteuttaa asia. Tamaron ehdotusten pohjalta toimittaisiin heti. Zorzi nimittäin epäili, että jos käännytettäisiin normaalitavan mukaan Suomen hallituksen puoleen, saataisiin vastaus, että sillä oli muuta tekemistä juuri sillä hetkellä,¹³⁰ tammikuun lopulla 1940.

Maraini alkoi toimia Aaltosen näyttelyn hyväksi ja kirjoitti biennaalin presidentille kreivi Volpi di Misuratalle mainitsematta kuitenkaan taiteilijan nimeä. Marainin mukaan monelta eri taholta oli toivottu biennaaliin suomalaista näyttelyä. Kyseessä oli suuri taiteilija, joka oli ajateltu kutsua jo aikaisemmin ja jonka Elio Zorzi tunsikin henkilökohtaisesti.¹³¹ Vielä ei ollut tiedossa, oliko hänen teoksiaan mahdollista saada. Ennen kuin ryhdyttiin toimeen, Maraini halusi saada Volpin valtuutuksen, koska suunnitelmalla oli poliittinen merkitys. Hän oli myös varma, että suomalaistaiteilijan näyttely saisi osakseen yleisön suosion. Sitä oli hänelle vakuuttanut myös Italian senaatin pääsihteeri Annibale Alberti.¹³² Poliittinen aspekti oli siis tiukasti mukana tässä suunnitelmassa: taiteellisten kutsumisperusteiden ohella asiaa katsottiin ja hoidettiin tällä kertaa erityisesti ulkopoliittisesta näkökulmasta.

Kreivi Volpi di Misuratan lupa ilmeisesti saatiin, sillä näyttelysuunnitelmaa vietiin eteenpäin. Tamarolta saatujen ohjeiden mukaisesti¹³³ Maraini otti yhteyttä Italian Helsingin-lähettilääseen kreivi Vittorio Emanuele Bonarelli di Castelbompianoon. Hän kertoi, että biennaalin sihteeristö toivoi suuresti voivansa järjestää 18.5. avattavaan seuraavaan biennaaliin Wäinö Aaltosen, ”suuren suomalaisen kuvanveistäjän” näyt-

128 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Svizzera Elio Zorzille / Biennale di Venezia, Bern 15.1.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

129 Elio Zorzi Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Venetsia 18.1.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

130 Elio Zorzi Attilio Tamarolle / Biennale di Venezia, Venetsia 24.1.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

131 Aaltosen ja Zorzin mahdollisesta tuttavuudesta ei ole muuta tietoa.

132 Antonio Maraini kreivi Giuseppe Volpi di Misuratalle / Biennale di Venezia, Venetsia 12.2.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

133 Ks. Elio Zorzi / Biennale di Venezia Attilio Tamarolle / R. Legazione d'Italia in Svizzera, Venetsia 24.2.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

telyn. Senhetkisissä olosuhteissa sihteeristön oli mahdotonta kääntyä suoraan taiteilijan puoleen, joten he pyysivät lähettilästä hankkimaan suunnitelmalle Suomen hallituksen tuen. Maraini uskoi, että hallitus ymmärtäisi, mikä merkitys taiteilijan näyttelyllä Venetsiassa sillä hetkellä olisi. Sihteeristön saamien tietojen mukaan professori J. J. Mikkola, joka oli aina tukenut Aaltosen taiteellista toimintaa, oli lähettilään tuttu johtuen Mikkolan ja hänen puolisonsa toiminnasta Helsingin Dante Alighieri -seurassa. Maraini ehdottikin, että – jos se olisi lähettilästä soveliasta – tämä voisi pyytää Mikkolaa tukemaan hanketta. Näyttelyn työt voitaisiin rajoittaa Aaltosen keskeisiin teoksiin, ja ne voitaisiin lähettää Ruotsin kautta. Biennaali maksaisi kuljetuksen ja vakuutuksen.¹³⁴ Zorzi pyysi myös ystäväänsä Tamaroa ottamaan yhteyttä lähettiläs Bonarelliin, jotta näyttelysuunnitelmalle saataisiin tämän tuki.¹³⁵

Seuraava hankkeeseen liittyvä asiakirja on lähettiläs Bonarelli di Castalbompianon Marainille ilmeisesti maaliskuun alussa 1940 lähettämä sähkö, jossa lähettiläs kertoi Aaltosen vastanneen myönteisesti näyttelykutsuun ja pyytäneen lähettämään näyttelytilojen mitat teosten valitsemista varten. Sähköeseen on biennaalissa kirjoitettu käsin ohjeeksi Aaltoselle vastaamista varten – teksti voisi olla Marainin kirjoittama – että hänelle voitaisiin varata oikea puoli ex-Itävallan paviljongista, kun taas toisen puolen saisivat bulgarialaiset veistäjät. Saksan liitettyä Itävallan osaksi Saksaa vuonna 1938 Itävallan maapaviljonki oli jäänyt vapaaksi. Aaltoselle voitaisiin lähettää käytössä olevan tilan mitat, mutta ilman varsinaista pohjakaavaa siltä varalta, että jouduttaisiin tekemään muutoksia tilan suhteen.¹³⁶

Bonarelli välitti mitat Aaltoselle ja sai tältä listan teoksista, jotka taiteilija halusi asettaa näytteille. Aaltonen antoi keskeisistä teoksistaan myös valokuvat, jotka Bonarelli lähetti Marainille huhtikuun alussa 1940. Aaltonen jätti biennaalin tehtäväksi valita ne teokset, jotka olisivat edustavimpia näyttelytilan huomioon ottaen, ja odotti biennaalin vastausta voidakseen pakata teokset. Jos vastaus saataisiin nopeasti sähköitse, teoslaatikot voitaisiin lähettää jo ennen kuin loppua, jolloin ne todennäköisesti olisivat perillä ajoissa biennaalin avajaisia ajatellen. Aaltonen toivoi voivansa matkustaa Venetsiaan, mikäli työt sen sallisivat, mutta ei vielä tiennyt, voisiko hän olla läsnä avajaisissa. Lähettiläs totesi lopuksi, että kun yhteydet olivat nyt lähes normalisoituneet, biennaali voisi olla suoraankin yhteydessä Aaltoseen.¹³⁷ Bonarelli lähetti kaksi päivää kirjeen jälkeen myös sähkönen Marainille. Siinä lähettiläs ajan voittamiseksi esitti, että biennaali valtuuttaisi kuvanveistäjän itsensä valitsemaan teokset, jolloin ne voisivat lähteä heti.¹³⁸

134 Antonio Maraini / Biennale di Venezia Vittorio Emanuele Bonarelli di Castalbompianolle / R. Legazione d'Italia in Finlandia, Venetsia 19.2.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

135 Elio Zorzi / Biennale di Venezia Attilio Tamarolle / R. Legazione d'Italia in Svizzera, Venetsia 24.2.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

136 Vittorio Emanuele Bonarelli di Castalbompiano / R. Legazione d'Italia in Finlandia Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Helsinki, s.d., sähkö. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. Maraini kiitti vastaus sähkönsä 11.3. lähettilästä onnistuneesta toiminnasta Aaltosen saamiseksi mukaan. Samalla lähetettiin näyttelytilan mitat. Sähkö ks. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

137 Vittorio Emanuele Bonarelli di Castalbompiano / R. Legazione d'Italia in Finlandia Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Helsinki 3.4.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. Lähettiläs välitti hänen osoitteensa Marainille.

138 Vittorio Emanuele Bonarelli di Castalbompiano / R. Legazione d'Italia in Finlandia Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Helsinki [5.4.1940], sähkö. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

Wäinö Aaltosen saamasta biennaalikutsusta julkaistiin uutinen ainakin *Helsingin Sanomissa* ja *Hufvudstadsbladetissa* 7.4.1940. *Helsingin Sanomien* mukaan taiteilijalle oli ”varattu erikoinen sali, jossa hän voi saada tilaa huomatuimmille teoksilleen. Venetsian italialainen komitea on tehnyt innokkaita esityksiä kuvanveistäjälle saadakseen hänet osallistumaan tähän näyttelyyn ...” Aaltosen tiedettiin olevan pakkaamassa teoksiaan.¹³⁹

Tämän jälkeen olosuhteet muuttuivat nopeasti Euroopan poliittisen ja sotatilanteen kehityksen vuoksi. 9.4.1940 saksalaiset joukot hyökkäsivät Norjaan ja Tanskaan. Itämeren etelälaidalla Saksa oli valloittanut Puolan syksyllä 1939, jolloin Iso-Britannia ja Ranska olivat julistaneet sodan Saksalle. Vaikka periaatteessa Venetsiaan olisi päässyt Itämeren yli ja Saksan ja Sveitsin halki, niin sodan laajentuminen oli odotettavissa. Italia liittyi sotaan kesäkuussa.

Bonarelli kertoi 11.4. Marainille uudesta tilanteesta pohjoisessa. Sen johdosta Aaltosen teosten omistajat halusivat lykätä lupaa niiden maasta viemiseen ja saada ainakin selvityksen siitä, että kuljettaminen oli turvallista ja palautus mahdollista. Koska Aaltonen ilman muiden omistamia teoksia saattoi lähettää vain kolmesta neljään ”toisarvoista” veistosta, hän pyysi lykkäämään lähetystä ja avaamaan näyttelyn myöhässä, heti kun se olisi mahdollista.¹⁴⁰ Maraini vastasi jo samana päivänä sähköitse, että biennaali hyväksyi Aaltosen näyttelyn avaamisen siirtämisen siihen saakka, kun kaikki näyttelyyn tarkoitetut teokset olisi mahdollista saada Venetsiaan.¹⁴¹

Bonarellin mukaan odottamattomat vaikeudet syntyivät muuttuneista olosuhteista, jotka nopeasti tekivät kuljetukset Ruotsin tai Itämeren kautta vaarallisiksi ja katkonaisiksi, samalla kun kuljetus Tallinnan kautta ei ollut mahdollista jään takia. Ateneumin kansallisiin taidekokoelmiin kuului joitakin Aaltosen keskeisimpiä teoksia. Uudessa tilanteessa kokoelmien johtaja – muistuttaen kuinka ensimmäisen maailmansodan takia joukko kyseisen museon biennaalissa esillä olleita maalauksia jäi Italiaan neljäksi vuodeksi – ei halunnut riskeerata, että Suomi jäisi ties kuinka pitkäksi aikaa ilman tärkeää osaa ”kapeasta taiteellisesta perinnöstään”. Siksi Aaltosen mahdollisuus saada valtion tai yksityisten omistajien suostumus teosten viemiseen oli riippuvainen kuljetuksen turvallisuudesta, mikä ehto taas saattoi tilanteen parantuessa tehdä teosten lähettämisen mahdolliseksi tai vaikeutuessaan estää niiden lähettämisen kokonaan.¹⁴² Lähettilään toivoma tilanteen parantuminen ei toteutunut, ja toinen, jo pitkälle edennyt yritys Aaltosen saamiseksi biennaaliin kuivui kokoon maailmanpoliittisen tilanteen takia. Wäinö

139 ”Wäinö Aaltonen kutsuttu Venetsian näyttelyyn. Hänen teoksilleen varataan erityinen sali.” HS 7.4.1940. Samansisältöinen uutinen Hbl 7.4.1940.

140 Vittorio Emanuele Bonarelli di Castelpompiano / R. Legazione d'Italia in Finlandia Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Helsinki 11.4.1940, sähkö. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

141 Antonio Maraini / Biennale di Venezia Vittorio Emanuele Bonarelli di Castelpompiano / R. Legazione d'Italia in Finlandia, Venetsia 11.4.1940, sähkö. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

142 Vittorio Emanuele Bonarelli di Castelpompiano / R. Legazione d'Italia in Finlandia Antonio Marainille / Biennale di Venezia, Helsinki 17.4.1940. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

VALTIONEUVOSTO
OPETUSMINISTERIO

Helsingissä,

31. päivänä heinäkuuta 1941.

N:o 1421

Ulkomaalaisministeriölle.

ULKOMAALAISMINISTERIO	
68/1041	1041
65	ITALIA

Kirjeessä kuluva heinäkuun 23 päivältä on Ulkomaalaisministeriö Opetusministeriölle lähettänyt Suomen Roomassa olevan lähetystön kirjelmän N:o 588/163, joka koskee Suomen mahdollista osallistumista Venetsiassa ensi keväänä pidettävään taidenäyttelyyn (La Biennale di Venezia).

Mikäli olosuhteet sallivat tulee Suomi mielellään osallistumaan kysymyksessä olevaan näyttelyyn. Kun kesäaikana ja vallitsevan sotatilanteen johdosta on vaikeata saada yhteyttä eri taiteilijoihin ja taiteilijajärjestöihin, ei Ministeriö vielä tällä hetkellä voi nimittää komissaaria näyttelyä varten, kuten lähetystön edellä mainituissa kirjelmissä on pyydetty, mutta tulee Ministeriö mahdollisimman pian tästä seikasta tekemään ilmoituksen.

Käiken edellä olevan pyytää Opetusministeriö Ulkomaalaisministeriötä kunnioittuen saattamaan asianomisten tietoon.

Ministeri *Antti Kallio*

Nuorempi hallitussihteeri *Aaro Lohman*

N:o 86/37 K.D. Op.min.1941.

OTSA-11

OPETUSMINISTERIÖN vastaus 31.7.1941 ulkoministeriön kyselyyn Suomen osallistumisesta vuoden 1942 Venetsian biennaaliin. Fb 65 ITALIA. UMA.

Aaltonen ei kuitenkaan jäänyt vaille biennaaliesiintymistä: hän oli Suomen toinen edustaja, kun Suomi oli ensimmäisen kerran virallisesti mukana toisen maailmansodan jälkeen vuonna 1954.

4.3.6 Suomen saamat viralliset kutsut sodan aikana

Suomen osallistumista seuraavaan eli vuoden 1942 biennaaliin ryhdyttiin tavoittelemaan virallista tietä. Biennaalin presidentin kreivi Volpin allekirjoittama kirje lähetettiin Venetsiasta kesäkuussa 1941 Suomen Rooman-lähettiläälle. Huolimatta ”historiallisista tapahtumista, jotka veivät liittolais- ja ystäväkansakuntien ja -maiden parhaan energian”, *Ente della Biennale di Venezia* uskoi vankkumattomasti voittoon ja tiedotti XXIII kansainvälisen taidenäyttelyn järjestämisestä. Kreivi ilmoitti, että hänellä oli kunnia pyytää lähettilästä välittämään hallitukselleen kutsu osallistua näyttelyyn. Samanlainen kutsu oli lähetetty Bulgarian, Kroatian, Tanskan, Saksan, Japanin, Romanian, Espanjan, Ruotsin, Sveitsin ja Unkarin hallituksille sekä Böömin ja Määrin protektoraatille. Näyttely muodostuisi edellisten vuosien tapaan jokaisen kutsutun maan parhaiden taiteilijoiden yksityisnäyttelyistä, jotka asetettaisiin näytteille maiden paviljonkeihin, sekä Italian osuudesta, joka koottaisiin samoin kriteerein keskusnäyttelypaviljonkiin. Biennaali oli tarkoitus avata toukokuun ja sulkea lokakuun lopussa. Kirjeessä toivottiin, että Suomen hallitus ottaisi kutsun vastaan antaakseen oman panoksensa Venetsian biennaalin ”korkeaan taiteelliseen ja kulttuuriseen tehtävään”. Samalla Suomea pyydettiin valitsemaan oma komissaari näyttelyä varten.¹⁴³ Italia pyrki biennaaleilla osoittamaan ulkomaailmalle tilanteen normaaliutta niin sodan aikana kuin aikaisemminkin. Vuoden 1936 näyttelyä ei peruttu Etiopian valloituksen ja kansainvälisten pakotteiden tai joidenkin maiden poisjäännin takia, ja vuoden 1940 näyttelyä ei suljettu aikaisemmin, vaikka Italia liittyi sotaan kesäkuussa. Samalla linjalla siis jatkettiin edelleen.¹⁴⁴

Suomen Rooman-lähettiläs Onni Talas välitti kutsun ulkoministeriöön Suomeen ja kirjoitti, että silloisessa tilanteessa tuntui tietysti siltä, että Suomen oli mahdotonta osallistua näyttelyyn, jos se edes pystyttäisiin toteuttamaan. Kukaan ei voinut sanoa, minkälaisiksi olot kehittyisivät vuoden kuluessa. Sen tähden hän ehdotti, että ”Suomen puolesta ilmoitettaisiin, että Suomi mielellään osallistuu näyttelyyn jos olosuhteet sen sallivat ja että tässä toivossa Suomi jo on määrännyt komissaarinsa”. Täysin kieltävä vastaus tekisi hänen mukaansa ”varsin ikävän vaikutuksen”. Vastaus olisi mahdollista ilmaista myös niin, että

143 Kreivi Giuseppe Volpi di Misurata / Biennale di Venezia [Suomen Rooman-lähettiläälle] [24.]6.1941. Venetsian Biennaalaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

144 De Sabbata 2006, 38–43, 202.

Suomi ei voinut vielä antaa lopullista vastausta, mutta se toivoi voivansa osallistua näyttelyyn ja oli siksi nimittänyt sille komissaarin.¹⁴⁵ Talaksen ehdotus osoittaa, että vastauksessa tuli ottaa huomioon etenkin ulkopo liittiset tekijät.

Opetusministeriön kesällä 1941 esittämä kanta oli, että Suomi osallistuisi mielellään näyttelyyn, mikäli olosuhteet sen sallisivat. Ministeriö ei kuitenkaan voinut sillä hetkellä nimittää komissaaria, sillä kesäajan ja sotatilanteen vuoksi oli vaikeaa saada yhteyttä taiteilijoihin ja taiteilijajärjestöihin. Ministeriö lupasi kuitenkin ilmoittaa asiasta mahdollisimman pian ja pyysi välittämään asian asianomaisten tietoon.¹⁴⁶ Talas välitti biennaalin presidentille Suomen hallituksen virallisen ja myönteisen vastauksen kutsuun.¹⁴⁷ Syyskuun 1941 lopulla Suomen komissaariksi Venetsian biennaaliin määrättiin professori Onni Okkonen.¹⁴⁸

Marraskuussa 1941 Antonio Maraini otti yhteyttä Onni Okkoseen Suomen lähetystön välityksellä ja kertoi tälle niistä kriteereistä ja periaatteista, joilla biennaalit organisoitiin, sekä lähetti seuraavan biennaalin säännöt. Näyttely perustui kunkin maan merkittävimpien elossa olevien taiteilijoiden henkilökohtaisiin näyttelyihin siten, että jokainen taiteilija saisi oman salin tai ainakin oman seinän. Osallistuvat kansakunnat seurasivat tätä samaa kriteeriä, jonka kokemus oli osoittanut olevan yleisön mieleen. Suomen käyttöön vuoden 1942 biennaalissa oli ajateltu ex-Itävallan paviljonkia, jonka pohjakaavan Maraini lähetti. Paviljonki muodostui eteisestä, kahdesta vierekkäisestä salista, joihin valo tuli ylhäältä, ja kahdesta verannasta, joihin valo tuli sivulta. Maraini antoi sen jälkeen hämmäntävän tarkat ohjeet siitä, mitä mihinkin tilaan voisi sijoittaa. Eteiseen voisi laittaa pilasterien väliin yhden taiteilijan neljä rintakuvaa. Kaksi salia annettaisiin kumpikin yhdelle maalarille, minkä lisäksi niihin, samoin kuin suorakaiteen muotoiseen puutarhaan saattoi sijoittaa muutaman veistoksen. Verrannoille voisi sijoittaa kaksi piirtäjää tai graafikkoa. Jos tila tuntuisi liialliselta, verannat olisi mahdollista sulkea.¹⁴⁹

Italian osaston suunnittelu ja järjestäminen olivat Marainin mukaan täydessä vauhdissa. Italian hallitus oli päättänyt, että suuren taideinstituution toimintaa ei pysäytetä huolimatta sodasta suurimmassa osassa Eurooppaa. Joitakin, joukossa myös sotaikäyviä maita, olikin jo ilmoittautunut mukaan: Saksa, Unkari, Romania, Bulgaria, Sveitsi, Espanja ja Kroatia. Ruotsin osallistumista odotettiin. Okkosta pyydettiin ilmoittamaan niin pian kuin mahdollista näyttelyyn valittujen suomalaisten taiteilijoiden nimet. Ne saatuaan Maraini lähettäisi heti kutsukirjeet ja teostietokaavakkeet Okkoselle. Maraini uskoi, että oli mahdollista voittaa kaikki vaikeudet, jotka saattaisivat kohdata Suomen osallistumis-

145 Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 8.7.1941. Suomen osallistuminen Venetsian taidenäyttelyyn v. 1942. Fb 65 Italia. UMA. Talas kiitti kreivi Giuseppe Volpi di Misurataa kutsusta. Ks. Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö kreivi Giuseppe Volpi di Misuratalle / Biennale di Venezia, Rooma 8.7.1941. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

146 OPM UM:lle, Helsinki 31.7.1941. Suomen osallistuminen Venetsian taidenäyttelyyn v. 1942. Fb 65 Italia. UMA. UM lähetti kirjeen OPM:lle toimenpiteisiin ryhtymistä varten. Merkintä asiakirjan lähettämistä on kirjoitettu käsin Talaksen 8.7.1941 kirjoittaman kirjeen ylälaitaan. Ks. Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 8.7.1941. Suomen osallistuminen Venetsian taidenäyttelyyn v. 1942. Fb 65 Italia. UMA.

147 Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö kreivi Giuseppe Volpi di Misuratalle / Biennale di Venezia, Rooma 13.8.1941. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. UM oli aluksi lähettänyt päätöksen Talakselle. Ks. UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 4.8.1941. Suomen osallistuminen Venetsian taidenäyttelyyn v. 1942. Fb 65 Italia. UMA.

148 OPM UM:lle, Helsinki 29.9.1941; UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 1.10.1941. Suomen osallistuminen Venetsian taidenäyttelyyn v. 1942. Fb 65 Italia. UMA. Talas välitti tiedon biennaaliin. Ks. Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö kreivi Giuseppe Volpi di Misuratalle / Biennale di Roma, Rooma 20.10.1941. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. Biennaalin presidentti kiitti Talasta tiedosta: Kreivi Giuseppe Volpi di Misurata / Biennale di Venezia Onni Talakselle / Suomen Rooman-lähetystö, Venetsia 10.11.1941. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

149 Antonio Maraini/ Biennale di Venezia Onni Okkoselle, Venetsia 22.11.1941. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.

- 150 Antonio Maraini / Biennale di Venezia Onni Okkoselle, Venetsia 22.II.1941. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. Onni Talas kertoi kirjeessään biennaalin toiminnanjohtajalle Romolo Bazzonille saaneensa Marainin Okkoselle osoittaman kirjeen ja lähettäneensä sen viipymättä Okkoselle. Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö Romolo Bazzonille / Biennale di Venezia, Rooma 28.II.1941. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.
- 151 OPM UM:lle, Helsinki 22.I.1942. Suomen osallistuminen Venetsian taidenäyttelyyn v. 1942. Fb 65 Italia. UMA.
- 152 Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö kreivi Giuseppe Volpi di Misuratalle / Biennale di Venezia, Rooma 1.2.1942. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.
- 153 Onni Okkonen Antonio Marainille / Biennale di Venezia, [Helsinki] s.d. (helmikuun alku 1942?). Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA. Okkonen pahoitteli aluksi sitä, ettei hän ollut vastannut Marainin marraskuiseen kirjeeseen aikaisemmin, mutta hänen oli ollut välttämätöntä kerätä näyttelyhankkeeseen liittyviä tietoja ja kirjoittaa Sveitsiin asti vakuutusmaksujen selvittämiseksi. Heti vastaukset saatuaan hän laati laskelman välttämättömistä kuluista ja esitteli sen OPM:lle.
- 154 Antonio Maraini / Biennale di Venezia Onni Okkoselle, [Venetsia] 13.2.1942. Venetsian Biennaaliaineistoa 1898–2002, Timo Keinänen kokoelma. KKA.
- 155 Suomen Tukholman-lähetystö UM:lle, Tukholma 20.3.1942, puhelinsanoma; UM Suomen Tukholman-lähetystölle, Helsinki 20.3.1942, puhelinsanoma. Suomen osanotto Venetsian taidenäyttelyyn 1942. Fb 65 Italia. UMA.

ta ”tähän suurimpaan kansainväliseen näyttelyyn”.¹⁵⁰ Sota ja liittolaisuhteet näkyvät selvästi niin kutsuttujen kuin osallistujamaiden listassa. Siinä olivat mukana Saksa, Saksan ja Italian liittolaisia sekä puolueettomia maita. Sodan myötä politiikasta oli tullut biennaaleissa taidetta tärkeämpää. Osallistujamaiden määrä oli tällöin alhaisimmillaan.

Sota ja kansainvälinen tilanne tulivat jälleen esteeksi jo päätetylle Suomen osallistumiselle Venetsian biennaaliin. Tammikuun 22. päivä 1942 opetusministeriö ilmoitti ulkoministeriölle, että ”asiaa lähemmin tutkittaessa on ilmennyt voittamattomia vaikeuksia, jotka valitettavasti tekevät nykyoloissa mahdottomaksi Suomen osallistua kysymyksessä olevaan näyttelyyn”. Ulkoministeriötä pyydettiin tiedottamaan tästä sopivaksi katsomallaan tavalla näyttelyn järjestäjille.¹⁵¹ Talas hoiti tehtävän ilmoittamalla siitä kirjeitse kreivi Volpi di Misuratalle.¹⁵²

Selvityksen näistä vaikeuksista saa Onni Okkosen päiväamätmästä kirjeestä Antonio Marainille. Syynä opetusministeriön päätökseen perua Suomen osallistuminen olivat ne valtavat kulut, joita osallistumisen aiheuttaisi, kun otti huomioon kuljetusvaikeudet sekä maitse että meritse. Okkonen arveli vaikeuksien vain lisääntyvän tulevina kuukausina. Kohteliain sanakääntein hän mainitsi kutsun biennaaliin olleen imartelevan ja että se oli otettu kiitollisena vastaan. Suomessa toivottiin, että maa voisi osallistua seuraavaan taidemaailmassa niin tärkeään biennaaliin.¹⁵³ Luopumisen aiheuttivat siis taloudelliset syyt, joiden taustalla puolestaan oli Euroopassa ja Suomessakin käytävä sota. Kuljetus- ja vakuutusmenot kasvoivat sen takia. Toisaalta Suomessa koettiin, että maalla oli paljon tärkeämpiäkin menoja, vaikka Suomen osallistuminen Italiassa järjestettyyn näyttelyyn olisikin sillä hetkellä ollut ulkopoliittisesti korrekti ja edullinenkin asia.

Maraini oli kiitollinen saatuaan Okkoselta yksityiskohtaista tietoa päätöksen syistä, jotka hän tilanteen huomioon ottaen ymmärsi hyvin. Samalla kun Maraini pahoitteli, ettei XXIII biennaalissa voitaisi nähdä edustettuna ”jaloa ja sankarillista maatanne”, hän halusi lausua toivomuksen, että parhaat suomalaiset taiteilijat nähtäisiin sitä seuraavassa biennaalissa.¹⁵⁴ Ruotsin ulkoministeriö tiedusteli maaliskuussa 1942, aikoiko Suomi osallistua biennaaliin Ruotsin lailla. Suomen kielteinen päätös välitettiin sinne.¹⁵⁵

Vuoden 1942 biennaali jäi viimeiseksi toisen maailmansodan aikaiseksi biennaaliksi. Italiassa suunniteltiin ja oltiin järjestämässä seuraavaakin, vuoden 1944 biennaalia, mutta se ei toteutunut. Kutsu sinne tuli Suomellekin, jälleen Suomen lähetystön välityksellä. 2.5.1943 päivätty kreivi Volpi di Misuratan kirje Talakselle kertoi, että vaikka Italia oli ur-

heasti mukana sille voiton ja kukoistuksen tuovassa taistelussa, Venetsian biennaali, ”parhaitten kansainvälisten taiteellisten energioiden päämäärä ja keskus”, julisti vuodeksi 1944 XXIV näyttelynsä. Kreivi uskoi, että biennaalista tulisi yhtä arvokas kuin aikaisemmista. Järjestämisperiaatteet olivat entisenlaiset. Näyttely oli tarkoitus avata kesäkuussa, ja sen suunniteltiin olevan auki noin kolme kuukautta. Biennaalin presidentti kertoi olevansa luottavainen sen suhteen, että Suomen hallitus muiden liittolaismaiden ja ystävien tapaan ottaisi kutsun vastaan ja antaisi oman panoksensa näyttelyyn.¹⁵⁶

Talas välitti kirjeen ulkoministeriöön Suomeen ja kirjoitti, että ”keskellä suuria sotatapahtumia Sisiliassa saapuu kutsu Suomelle ottaa osaa ensi keväänä Venetsiassa jälleen pidettävään Biennale-taidenäyttelyyn”. Kutsu oli tosin seikkaillut tai seisonut Italian ulkoministeriössä lähes puolitoista kuukautta, sillä Talas sai sen vasta 14.7. Hän epäili suuresti, että biennaali pystyttäisiin järjestämään, mutta oli sitä mieltä, että Suomen tulisi ilmoittaa ottavansa kutsun vastaan ”jos olosuhteet sen suinkin sallivat”. Talaksen mukaan oli todennäköistä, että kutsu oli tarkoitettu vain ”ilmaisuksi voitonvarmuudesta” ja sen tähden oli ”toivottavaa, että Suomikin samaan voittoon luottaen ilmoittaa vastaanottavansa kutsun”.¹⁵⁷ Näyttelyllä pelattiin poliittista peliä. Halukkuus osallistua siihen tai ainakin ilmoitus osallistumisesta olisi osoitus kuulumisesta tiettyyn leiriin. Suomessa ei tuossa vaiheessa uskottu enää voittoon, eikä haluttu enää kuulua niin selvästi tuohon joukkoonkaan. Talaksen arvailujen mukaisesti ei biennaalia pystytty järjestämään. Seuraava kuvataidebiennaali toteutui vasta maailmansodan jälkeen, vuonna 1948.¹⁵⁸

Yritykset saada suomalaista taidetta Venetsian biennaaliin kertovat nimenomaan italialaisesta, aluksi yksityisestä, sitten virallisesta aloitteellisuudesta. Suomessa osallistumista tai maapaviljonkia ajaneet olivat yksittäisiä taiteilijoita. Suomi maana oli virallisesti osallistumassa vasta vuoden 1942 biennaaliin, mutta hanke ei toteutunut. Poliitikalla oli selkä rooli niin yrityksissä saada Wäinö Aaltonen vuoden 1940 näyttelyyn kuin Suomen saamissa sodanaikaisissa virallisissa kutsuissa vuosina 1941 ja 1943.

156 Kreivi Giuseppe Volpi di Misurata / Biennale di Venezia Onni Talakselle / Suomen Rooman-lähetystö, Venetsia 2.5.1943. Suomen osanotto Venetsian taidenäyttelyyn 1942. Fb 65 Italia. UMA. Kutsutut maat olivat Bulgaria, Kroatia, Tanska, Saksa, Japani, Portugali, Romania, Ruotsi, Sveitsi ja Unkari sekä Böömin ja Määrin protektoraatti.

157 Onni Talas / Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 17.7.1943. Suomen osanotto Venetsian taidenäyttelyyn 1942. Fb 65 Italia. UMA.

158 Storia della Biennale di Venezia, www.sivut.

SUOMEN JA ITALIAN VÄLINEN TAIDENÄYTTELYVAIHTO 1930-LUVULLA

5.1 MICHELANGELO JÄLKELÄISET? IL NOVECENTO ITALIANON NÄYTTELY HELSINGISSÄ JA TURUSSA VUONNA 1931

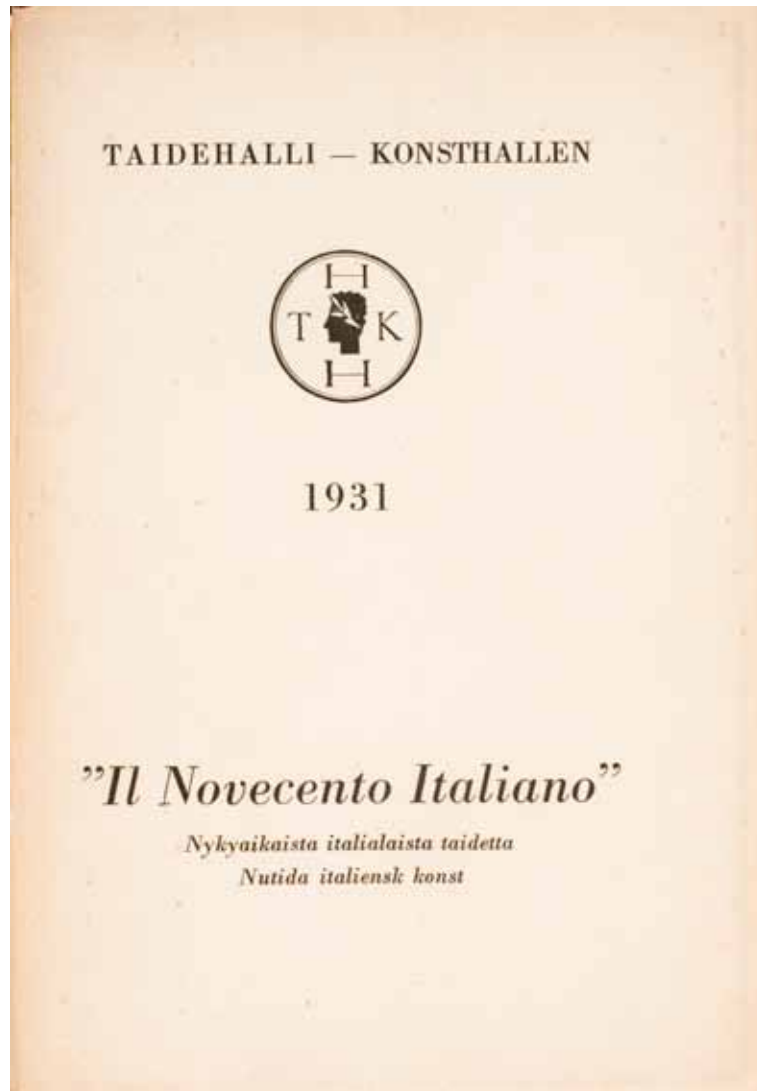
5.1.1 Näyttelyn tausta, järjestäjät ja näyttelypaikat

Syksyllä 1931 Suomessa oli mahdollista tutustua italialaiseen nykyaiteeseen näyttelyssä *Il Novecento Italiano*. Nykyai-

kaista italialaista taidetta. Nutida italiensk konst. Se oli ensimmäinen näyttely Suomen ja Italian välisessä virallisessa näyttelyvaihdossa, sillä 1920-luvulla vaihtoa ei vielä ollut. Ennen Helsinkiin saapumista näyttely oli esillä Tukholmassa. Helsingistä se siirrettiin Turkuun ja sieltä Osloon. *Il Novecento Italiano* -ryhmä oli järjestänyt lukuisia näyttelyitä sekä Euroopassa että Euroopan ulkopuolella. Kun sen taidetta saatiin Pohjolaan, elettiin jo ryhmän kukoistuskauden jälkeistä aikaa, ja tänne tuotu näyttely oli käytännössä ryhmän viimeinen ulkomaille viemä näyttely.

Il Novecento Italiano -ryhmän johtajan Margherita Sarfattin rooli näyttelyn saamisessa Tukholmaan oli olennainen. Ruotsin hallitus oli kutsunut hänet kesällä 1930 tutustumaan suuren merkityksen ja suosion saaneeseen Stockholmsutställningen¹ Tukholmaan. Hänen isäntinään vierailulla olivat Ruotsin kruununprinssi Gustaf Adolf puolisoineen sekä kuningas Kustaa V:n veljet, prinssit Carl ja Eugen. Sarfattin vieraillessa prinssi Eugenin taiteilijakodissa Waldemarsuddessa tämä esitti toiveen saada tutustua moderniin italialaiseen taiteeseen ja tehdä sitä tunnetuksi myös Ruotsissa. Svensk-franska gallerietissä Tukholmassa oli vuonna 1929 ollut italialainen näyttely, joka esitteli lähinnä 1800-luvun

¹ Stockholmsutställningen 1930 oli arkkitehtuuri-, taideteollisuus- ja taidekäsityönäyttely, joka merkitsi funktionalismin läpimurtoa Ruotsissa. Näyttelystä ks. esim. Marklund & Stadius 2010; Fimmerstad 2010, Ur Stockholms historia -sivusto.



"IL NOVECENTO ITALIANO". *Nyky aikaista italialaista taidetta / Nutida italiensk konst* Helsingin Taidehallissa syksyllä 1931. Näyttelyluettelon kansi. VTM:n KIRJASTO. KUVA: VTM/KKA/HANNU AALTONEN.

- 2 G. M. S.-e., ”Den italienska utställningen.” Stockholms-Tidningen 10.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall. Ks. myös Col., ”Från italienskt nittonhund-ratal.” Dagens Nyheter 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.
- 3 Carl Gunne työskenteli vuosina 1921–1932 Nationalmuseumin amanuenssi-na ja vuosina 1932–1937 sen modernin taiteen osaston johtajana sekä monien näyttelyiden komissaarina. Vuonna 1937 hän jättäytyi vapaaksi taiteilijaksi.
- 4 Sarfatti 1931; ”Italienske ministern om utställningen.” Svenska Dagbladet 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall. Gunnesta ks. *Vem är det: Svensk biografisk handbok* 1969, verkko-julkaisu sekä Kruskopf 1998, 28 ja nootti 64, 178.
- 5 Årsredogörelse för 1931. A I 16. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA. Gunnea kiitettiin myös Liljevalchin taidehallin kirjeessä huhtikuun alussa 1931 siitä, että tämä oli ystävällisesti avustanut näytte-lyn saamisessa Tukholmaan. Ks. Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Carl Gunnelle, Tukholma 2.4.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.
- 6 Von Born 1931, 290–291, 307. Elsa von Bornin artikkeli julkaistiin 1936 myös teoksessa *Italienska intryck* (sivut 80–83), johon on koottu hänen aikaisemmin eri yhteyksissä julkaisemiaan Italiaa kos-kevia artikkeleita. Kirjassa julkaistusta versiosta puuttuu kuitenkin *Helsingfors-Journalen*in artikkelin alku, jossa von Born kertoi enemmän Sarfattista ja myös mainitsi hänen matkansa Ruotsiin. Li-säksi kirjan versiossa ei ole luonnehdin-toja seitsemän ryhmän jäsenen taiteesta. Artikkeleissa on myös joitakin muita pieniä eroja, kuten sanan lisäyksiä yms. Elsa von Born oli tutustunut Margheri-ta Sarfattiin ja *Il Novecento italiano*on jo aikaisemmin, sillä vuonna 1929 julkais-tussa artikkelissaan ”Margherita Sarfatti” hän kuvaili ilmeisesti ensitapaamistaan Sarfattin kanssa ja haastatteli tätä. Ks. von Born 1936, 52–56.
- 7 Ks. tämän tutkimuksen luku 3.2.1–2.
- 8 A. Colonna / R. Legazione d’Italia in Svezia MAE:lle, Tukholma 11.3.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.

ja aivan 1900-luvun alun taidetta. Näyttely oli jonkinasteinen pettymys, ja sitä luonnehdittiin myöhemmin ”kesyn akateemiseksi” ja ”salonkivir-tuoosimaiseksi”.² Se nosti kuitenkin esiin halun nähdä Ruotsissa Italian modernia taidetta. Sarfatti tapasi kesällä 1930 Tukholmassa prinssi Eu-genin lisäksi Carl Gunnen (1893–1979), ruotsalaisen taiteilijan, joka toi-mi tuohon aikaan Nationalmuseumin amanuenssina³. Sarfattin, prins-sin ja Gunnen käymissä keskusteluissa ajatusta modernin italialaisen taiteen näyttelystä kehitettiin ja työstettiin eteenpäin, ja prinssi Eugen esitti myöhemmin näyttelykutsun Liljevalchin taidehallin hallituksen puheenjohtajan ominaisuudessa. Sarfattin mukaan *Il Novecento Italia-no* otti kutsun kiitollisena vastaan.⁴ Liljevalchin taidehallin vuoden 1931 vuosikertomuksen mukaan näyttelyn alullepanijat olivat nimenomaan Sarfatti ja tohtori Carl Gunne.⁵

Margherita Sarfattin merkityksestä näyttelyn saamisessa Ruot-siin kertoi myös suomalainen toimittaja Elsa von Born *Helsingfors-Jour-nalenissa* jo keväällä vuonna 1931 – ennen näyttelyn tuloa Pohjoismaihin – julkaistussa artikkelissaan. Hän oli tavannut Sarfattin Roomassa ke-väällä 1931 ja ollut läsnä tämän perjantaisalongissa, jonne roomalaisaris-tokratian lisäksi kokoontui niin vanhempia kuin nuorempia taiteilijoita. Elsa von Born kertoi, että Sarfatti tunsu hyvin modernin taiteen, sillä hän oli lukuisilla matkoillaan tutkinut sitä ja tavannut taiteilijoita sekä jul-kaissut edellisenä vuonna teoksensa *Storia della pittura moderna*. Hän oli myös modernin taiteen verraton propagandisti sekä Italiassa että ulko-mailla. Siitä todisti von Bornin mukaan myös Sarfattin matka Ruotsiin: sen tuloksena oli lupaus saada sinne *Novecento*-ryhmän näyttely.⁶

Pohjoismaihin vuonna 1931 tuodun näyttelyn järjestäjäosapuo-lena Italiassa oli siis itse *Il Novecento Italiano* -taiteilijaryhmä ja Marghe-rita Sarfatti, ja sen järjestämisestä sovittiin suoraan taiteilijaryhmän ja näyttelyn ruotsalaisen vastaanottajan kesken. *Il Novecento Italiano* oli toiminut alusta alkaen korporaatioiden ja syndikaattien ulkopuolella, ja vaikka tilanne maassa oli muuttunut sitten 1920-luvun alun ja fasis-tinen hallinto pyrki organisoimaan maan kuvataide-elämää ja näytte-lyitä virallisten organisaatioiden ja syndikaattijärjestelmän puitteisiin⁷, Sarfatti toimi entiseen tapaansa itsenäisesti. Jopa niin itsenäisesti, että Italian Tukholman-lähettiläs tiedusteli hämmentyneenä maaliskuussa 1931 Italian ulkoministeriöltä, mikä oli se modernin italialaisen taiteen näyttely, josta hän oli juuri lukenut ennakkouutisen ruotsalaisesta leh-destä ja jonka sanottiin sisältävän Italian tunnetuimpien nykytaiteili-joiden teoksia.⁸ Lähettilään kyselyn jälkeen Italian ulkoministeriö pyysi tietoja näyttelystä sekä maan opetusministeriöltä että valtioneuvoston

kansliasta (*Presidenza del Consiglio dei Ministri*).⁹ Jälkimmäisessä ei tiedetty asiasta mitään, ja sieltäkin käännettiin opetusministeriön ja sen alaisen *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*n puoleen.¹⁰

Italian ulkoministeriö oli kuitenkin ilmoittanut opetusministeriöön tietoja näyttelystä jo aikaisemmin maaliskuussa. Se osasi jo silloin kertoa, että lehtitietojen mukaan Ruotsin prinssi Eugen oli kutsunut Margherita Sarfattin järjestämään Tukholmaan modernin taiteen näyttelyn, jota varten oli jo sovittu taloudellisesta avustuksesta. Kirjeestä saa vaikutelman, että avustuksen oli myöntänyt nimenomaan ulkoministeriö. Se kertoi myös ottaneensa yhteyttä liikenneministeriöön teosten kuljetukseen liittyvissä asioissa.¹¹ Opetusministeriö ilmoitti huhtikuun puolivälissä, ettei sillä ollut näyttelystä muuta tietoa kuin ulkoministeriöstä saamansa,¹² eikä valtioneuvoston kansliassa edelleenkään ollut siitä tietoa.¹³

Italian ulkoministeriö oli lisätietojen hankkimiseksi yhteydessä Genovan prefektuuriin, ja kirje meni tiedoksi myös Italian Tukholman-lähetystyöön.¹⁴ Pyynnöstä prefektuuri yritti selvittää näyttelyyn, sen päivämääriin, näyttelykomitean kokoonpanoon ja teosten kuljetukseen liittyviä asioita ja sai myös opetusministeriöltä tehtäväkseen huolehtia teosten turvallisesta säilyttämisestä Genovassa ennen niiden silloin vielä suunniteltua merikuljetusta Ruotsiin. Ministeriöiden pyyntöä tuki myös Ligurian alueen kulttuuriasioista vastanneen toimiston johtaja. Prefekti oli tekemässä sen tähden uusia tiedusteluja, mutta toivoi saavansa valtioneuvoston kanslialta tiedon siitä, oliko Italian osallistumisella kyseiseen näyttelyyn virallinen lupa.¹⁵ Koska kanslia ei tiennyt asiasta mitään, se välitti prefektuurin kysymyksen ulko- ja opetusministeriöille.¹⁶ Opetusministeriö myönsi, ettei sekään tiennyt, oliko näyttelyllä tarvittava lupa.¹⁷

Epätietoisuus ja jonkinasteinen hämmennys tuntuivat vallitsevan näyttelyn osalta niiden italialaisten viranomaisten keskuudessa, jotka yleensä hoitivat ulkomaille vietävien näyttelyiden järjestämiseen liittyviä asioita. Ainoa, joka ilmoitti joitakin asiatietoja ja oli toiminut jotenkin asian suhteen, oli ulkoministeriö. Valtioneuvoston kanslia ilmoittikin heinäkuussa Genovan prefektille, että ulkoministeriö oli raportoinut sille näyttelystä.¹⁸ Kirjeen voi ymmärtää niin, että kanslia katsoi näyttelyn olleen sen myötä virallisesti auktorisoitu. Mussolini oli jo vuonna 1926 tehnyt Sarfattille selväksi, että myös ryhmän kotimaisten näyttelyiden tuli noudattaa näyttelyhierarkiaa,¹⁹ mutta ainakaan ulkomaille vietyihin näyttelyihin sillä ei ollut vaikutusta.

Vaikka näyttely syntyi Italian hallinto-organisaation ulkopuolella, se sai – varmasti myös Sarfattin toiveiden mukaisen – virallisen luonteen. Siitä kertovat niin sitä varten Italiassa ulkoministeriön myön-

- 9 MAE Dir. Gen. delle Antichità e Belle Artille / MEN ja PCM:lle, Rooma 31.3.1931. *Telespresso* n. 211360. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 10 PCM Dir. Gen. delle Antichità e Belle Artille / MEN, Rooma 9.4.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 11 MAE Dir. Gen. delle Antichità e Belle Artille / MEN, Rooma 20.3.1931. *Telespresso* n. 209883/195. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 12 Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti / MEN PCM:lle, Rooma 14.4.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 13 PCM MAE:lle, Rooma 21.4.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 14 MAE R. Prefettura di Genova ja tiedoksi R. Legazione d'Italia in Svezialle, Rooma 22.4.1931. N. 214239/13. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 15 R. Prefettura di Genova PCM:lle ja Ministero dell'Internolle, Genova 15.6.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 16 PCM MAE:lle ja Dir. Gen. delle Antichità e Belle Artille / MEN, Rooma 25.6.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 17 Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti / MEN PCM:lle, Rooma 1.7.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 18 PCM Prefettura di Genova, Rooma 20.7.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 19 Salvagnini 1998, 51.

- 20 Ks. esim. Adamson 2001, 240–241.
- 21 STY ja TA OPM:lle, Helsinki 20.10.1931. AD 1255/292 1931. OPM. KA; STA:n raha-anomus OPM:lle 24.2.1937. AD 301/73 1937. OPM. KA (koskee Italiassa 1937 järjestettyä Suomen taiteen näyttelyä).
- 22 Ks. esim. "Italiensk konst." ÅU 21.11.1931.
- 23 Ks. "*Il Novecento Italiano*". *Nutida italiensk konst* 1931. Muut kyseisten vuosikymmenten "virallinen näyttely"-nimikkeeseen saaneet Liljevalchin taidehallissa järjestetyt näyttelyt olivat Art français moderne 1923 (katalog n:o 40), Äldre och yngre belgisk konst 1927 (n:o 65), Ungersk konst 1928 (n:o 72), Tysk konst under två sekler 1930 (n:o 88), Tjeckoslovakisk konst och nyttokunst 1932 (n:o 95) sekä Belgisk konst 1934 (n:o 104). Förteckning över utställningar 1916–1976. Arkivförteckning, bilaga 2. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA ja Liljevalchin taidehallin näyttelyluettelot. Liljevalchs konsthall.
- 24 Ks. *Italienska utställningen* 1920.
- 25 II Mostra del "Novecento Italiano", Milano. Fasc. 14/I 2690. Busta 1309. PCM anni 1928–1930. PCM. ACS.
- 26 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 14.2.1932. Liite I TuTY:n kokouksen 17.2.1932 pöytäkirjaan § 3. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.
- 27 Gunnen rooliin yhteyshenkilönä viittaa myös Bertel Hintzen kirje Axel Haartmanille 14.2.1932. Siinä käsitellään näyttelyn rahtimaksua Tukholman alueella, kun näyttelyn teoksia siirrettiin Turusta Tukholman kautta Osloon. Gunne oli kirjeen mukaan henkilö, joka hoiti asiaa. Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 14.2.1932. Liite I TuTY:n kokouksen 17.2.1932 pöytäkirjaan § 3. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.
- 28 "1900-luvun italialaista taidetta Helsingissä. Taidehallissa avajaiset ensi lauantaina." HS 13.10.1931; "Italialaisen taiteen näyttely." US 11.10.1931; Altti, "Italialaista Taidehallissa." US 17.10.1931. Jälkimmäisen lehden haastattelussa Hintze kertoo, että "[n]äyttelyä on ollut hauska järjestää". Teokset olivat Suomessa jo 10.10.1931. Ks. "Konstrevy. Den italienska konstutställningen." Sv. Pr. 10.10.1931.

tämä määräraha kuin näyttelyn suojelijat ja kunniakomiteat Italiassa ja vastaanottajamaissa. Kun ottaa huomioon, että Sarfatin *Il Novecento Italiano* -projekti oli tuohon aikaan päättymässä epäonnistumiseen, voi ajatella ulkomaisten esiintymisten merkityksen korostuneen entisestään.²⁰

Säilyneissä suomalaisissa asiakirjoissa näyttelyn kerrotaan syntyneen Italian hallituksen aloitteesta ja olleen Suomessa esillä maamme hallituksen suojeluksessa,²¹ mikä osoittaa korkean ja virallisen luonteen, joka näyttelylle Suomessa nimenomaan haluttiin antaa. Italian valtiolla ei ollut mitään tekemistä näyttelyn alullepanemisessa ja hyvin vähän toteuttamisessakaan. Näyttelyn virallisesta luonteesta Suomessa kertovat myös näyttelyluetteloiden ja joidenkin lehti uutisten antamat tiedot, ja virallisuus huomioitiinkin lehtikirjoituksissa.²²

Myös Ruotsissa näyttely nähtiin nimenomaan virallisena näyttelynä. Liljevalchin taidehallissa järjestettiin 1920- ja 1930-luvuilla useita ulkomaisia taide- ja taideteollisuusnäyttelyitä, mutta vain osa niistä on merkitty näyttelyluetteloihin "virallisiksi näyttelyiksi". *Il Novecento Italiano* on yksi niistä.²³ Liljevalchilla oli järjestetty suuren suosion saanut italialainen taideteollisuus- ja taidekäsityönäyttely vuonna 1920, siis ennen fasismia aikaa. Sitä ei ole merkitty viralliseksi näyttelyksi, vaikka siläläkin oli muun muassa huomattavat kunniakomiteat.²⁴ Muita italialaisia taidenäyttelyitä siellä ei tutkimusajanjaksolla järjestetty.

Pohjoismaissa kiertäneen näyttelyn sisällöstä vastasi *Il Novecento Italiano* ja käytännössä todennäköisesti nimenomaan Sarfatti ja ryhmän sihteeri²⁵, taiteilija Alberto Salietti. Helsingin näyttelyluettelossa on näyttelylle merkitty kolme komissaaria: Alberto Salietti, amanuenssi Carl Gunne ja Taidehallin intendentti Bertel Hintze. Tukholman luettelossa komissaareja on kaksi, Salietti ja Gunne. Näyttelypaikan intendentti on siellä mainittu erikseen, mutta ei komissaarina. Näyttely oli Tukholmassa esillä Liljevalchin taidehallissa, jonka intendentti oli Sven Strindberg, ei siis Nationalmuseumissa, jossa Gunne työskenteli. Hintze nimitti Gunnea "italialaisen näyttelyn pääkomissaariksi Tukholmassa",²⁶ ja kuten aikaisemmin olen esittänyt, hänen roolinsa näyttelyn tuomisessa Tukholmaan oli merkittävä. Hän oli Ruotsissa myös yhteyshenkilö niin Italiaan kuin Suomeen ja Osloonkin päin,²⁷ mutta hän tuskin osallistui näyttelyn teosten ja taiteilijoiden valintaan.

Näyttelypaikan intendenttinä Bertel Hintze hoiti käytännön järjestelyt Helsingissä, mihin kuului muun muassa siihen liittyvä kirjeenvaihto, teosten tullaus ja avajaisten järjestely. Hän myös ripusti näyttelyn Taidehalliin, sillä Italiasta ei tullut Suomeen järjestäjien edustajaa.²⁸ Turussa näyttelyn käytännön asiat hoiti ja sen ripusti taidemuseon inten-

dentti Axel Haartman, joka nimetäänkin komissaariksi Hintzen sijaan Turun näyttelyn luettelossa.²⁹ Sen, ettei komissaari-nimellä tarkoitettu muuta kuin näyttelyn käytännön asioiden hoitoa näyttelypaikassa, osoittaa Hintzen 30.9.1931 Axel Haartmanille kirjoittama kirje, jonka mukaan ainoa muutos näyttelyluettelon Turun painoksessa Helsingin luetteloon verrattuna oli se, että Haartmanin nimi painettiin siihen Hintzen nimen tilalle komissaarina, intendenttinä tai ”vad det nu skall vara”.³⁰ Hintze ei maininnut kirjeessään Gunnea, vaan kirjoitti vain, että italialaisen komissaarin Saliettin nimi pysyisi luettelossa näyttelypaikan muutoksista huolimatta.³¹

Liljevalchin taidehallin asiakirjoissa näyttely mainittiin ensimmäisen kerran tammikuussa 1931, mutta sitä oli käsitelty jo aikaisemmin. Näyttelyä suunniteltiin ilmeisesti aluksi jo kevääksi 1931.³² Johtokunta käsittelee hanketta virallisesti kuitenkin ensimmäisen kerran helmikuussa 1931, jolloin todettiin, että näyttelyä oltiin suunnittelemassa ja johtokunnalla ei ollut mitään huomautettavaa siitä. Jo tuolloin korostettiin, että kyse oli uudesta, ”modernistisen suuntauksen” mukaisesta italialaisesta taiteesta.³³ Näyttelyn ajankohdaksi sovittiin syyskuu heti kuun alusta alkaen. Sen valintaan vaikutti muu suunniteltu ohjelma, muun muassa italialaisten jälkeen tulossa ollut tšekkoslovakialainen näyttely.³⁴ Liljevalch perusteli Gunnelle syyskauden kannalta aikaista avaamisajankohtaa muun muassa sillä, että aikaisemmat vuodet olivat osoittaneet, että sesongin ensimmäinen näyttely pystyi yleensä herättämään mielenkiintoa, ja kun kyseessä oli vielä tämänkaltainen näyttely, kiinnostus vain lisääntyisi.³⁵ Näyttely otettiin mielellään ohjelmistoon.³⁶

Liljevalchin taidehalli vastasi kuljetuskuluista Tukholmaan ja takaisin ja näyttelyyn liittyvistä menoista Tukholmassa sekä antoi tilat käyttöön ilmaiseksi. Se sai pitää kaikki pääsylipputulot, minkä lisäksi se sai 15 prosentin provision myytävistä teoksista. Italialainen osapuoli vastasi teosten kuljetuksesta satamaan Genovaan, mistä ne oli tarkoitus kuljettaa laivalla Tukholmaan. Taiteilijoiden itsensä oli tarkoitus vastata vakuutuskuluista sekä kuljetusten että näyttelyn aikana. Näyttelylle saatiin rahtivapaus laivakuljetusta varten Italiasta Ruotsiin, ja kuljetuskustannukset olisivat siten käsittäneet pelkät lastaus- ja purkamismaksut.³⁷ Yleisesti oli tapana, että järjestävä maa maksoi näyttelyn kuljetuksen kohdemaahan ja takaisin. Näin ei siis toimittu *Il Novecento Italianon* kohdalla, mikä osaltaan kertoo siitä, että se ei saanut alkuaan virallisia teitä ja että sitä toteutettiin Italiassa paljolti yksityiseltä pohjalta. Teosten kuljettaminen ei loppujen lopuksi mennyt suunnitelmien mukaan, vaan erinäisten vaikeuksien ja viivästyksien jälkeen ne tulivat loppujen

29 ”*Il Novecento Italiano*”. *Nyky aikaista italialaista taidetta. Nutida italiensk konst* 1931 (Turku); Annajoeli, ”Italian taiteen näyttely Taidemuseossa. Il Novecento Italiano’n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä.” TS 22.11.1931.

30 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931. Liite V TuTY:n kokouksen 6.10.1931 pöytäkirjaan § 5. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteen. TuTMA.

31 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931. Liite IV TuTY:n kokouksen 6.10.1931 pöytäkirjaan § 5. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteen. TuTMA.

32 Liljevalchs konsthall Rederiaktiebolaget Svenska Lloydille, Tukholma 17.1.1931; Rederiaktiebolaget Svenska Lloyd Liljevalchs konsthallille, Göteborg 24.1.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

33 Liljevalchs konsthallin johtokunnan kokouksen 13.2.1931 pöytäkirja § 7. A I 16. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

34 Liljevalchs konsthallin johtokunnan kokouksen 7.3.1931 (§ 2) ja 12.6.1931 (§ 2) pöytäkirjat. A I 16; Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Carl Gunnelle, Tukholma 2.4.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

35 Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Carl Gunnelle, Tukholma 2.4.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

36 Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Carl Gunnelle, Tukholma 2.4.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

37 Liljevalchs konsthallin johtokunnan kokouksen 7.3.1931 pöytäkirja § 2. A I 16; Liljevalchs konsthall Rederiaktiebolaget Svenska Lloydille, Tukholma 17.1.1931; Rederiaktiebolaget Svenska Lloyd Liljevalchs konsthallille, Göteborg 24.1.1931; Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Carl Gunnelle, Tukholma 2.4.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

- 38 Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Carl Gunnelle, Tukholma 2.4.1931 ja 22.4.1931; Kungliga Järnvägsstyrelsen Liljevalchs konsthallille, Tukholma 26.8.1931; Liljevalchs konsthallin johtokunta Ruotsin kuninkaalle, Tukholma, s.d.; Società Trasporti Internazionali Seb. Boser Liljevalchs konsthallille, Milano 12.8.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA; "Italienska utställningen i Liljevalchs." Aftonbladet 4.8.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.
- 39 "Italiensk konst i Liljevalchs." Svenska Dagbladet 6.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall. Kirjoittaja tarkoittaa mahdollisesti Rooman I quadriennaalia.
- 40 "Liljevalchs visar modern Italiakonst." Svenska Dagbladet 8.3.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.
- 41 Ks. esim. "Det unga Italien." Dagens Nyheter 28.8.1931; "Italienare och tjeckoslovakerna inleda konstsäsongen hos Liljevalchs." Nya Dagliga Allehanda 1.9.1931; "Italiensk konst i Liljevalchs." Svenska Dagbladet 6.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.
- 42 Kruskopf 1998, 32.
- 43 Gunne ja Hintze tuli myöhemmin hyvät ystävät, ja Kruskopfin mukaan he tuntuivat nimenomaan Italian taiteen näyttelyä järjestettäessä. Ks. Kruskopf 1998, 32. Bertel Hintzen arkistossa KKA:ssa ensimmäinen Gunnen kirje Hintzelle on kuitenkin vasta vuodelta 1935. Kirjeitä on kaiken kaikkiaan 35, ja viimeinen on vuodelta 1961.
- 44 Liljevalchs konsthall Helsingin Taidehallille, Tukholma s.d. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.
- 45 Ks. esim. Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Liljevalchs konsthallille, Helsinki 22.6.1931; Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Helsingin Taidehallille, Tukholma 25.6.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA. Tuolloin kyseessä oli Helsingin Taidehallin suunnittelema tanskalaisen Joakim Skovsgaardin näyttely, jota Hintze tarjosi Liljevalchille. Näyttelyä ei otettu sinne.
- 46 "Italialaisen taidenäyttelyn avajaiset." HS 18.10.1931.
- 47 Liljevalchs konsthall Helsingin Taidehallille, Tukholma s.d. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.
- 48 Liljevalchs konsthall Helsingin Taidehallille, Tukholma s.d. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.
- 49 Liljevalchs konsthall Helsingin Taidehallille, Tukholma s.d. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.
- 50 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Sven Strindbergille / Liljevalchs konsthall, Helsinki 15.9.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.
- 51 Helsingin Taidehallin hallituksen kokouksen 28.9.1931 pöytäkirja § 2. HTA. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa. Mainittua sopimusta ei ole löytynyt.

lopuksi ilmeisesti kalliimpaa reittiä rautateitse.³⁸ Viivästytykseen vaikutti muun muassa se, että osa töistä oli lehtitiedon mukaan ollut kesällä esillä ryhmän suuressa näyttelyssä Roomassa, mistä ne olivat suoraan tulossa.³⁹

Näyttelystä tiedotettiin ruotsalaislehdissä jo maaliskuussa,⁴⁰ mutta enemmän siitä kirjoitettiin elokuun lopulta lähtien. Sitä luonnehdittiin "nuoren Italian" esittäytymisenä. Laajaan *Il Novecento Italiano* -yhteenliittymään kerrottiin kuuluvan käytännöllisesti katsoen kaikkien modernisti suuntautuneiden merkittävimpien italialaistaiteilijoiden, ja sitä verrattiin ruotsalaiseen Falangen-ryhmään.⁴¹

Erik Kruskopfin Bertel Hintze -elämäkerran mukaan Carl Gunne välitti Italian taiteen näyttelyn Taidehalliin,⁴² ja on mahdollista, että Gunne oli yhteydessä Hintzeen,⁴³ vaikka kirjeitä ei olekaan löytynyt tai säilynyt. Virallinen tarjous näyttelystä tuli kuitenkin suoraan Liljevalchilta ja sen intendentiltä Sven Strindbergiltä.⁴⁴ Hintze ja Strindberg olivat samana vuonna yhteydessä muistakin mahdollisista näyttelyiden siirroista taidehallista toiseen,⁴⁵ joten *Il Novecenton* tarjoaminen ei ollut poikkeuksellista. On myös mahdollista, että Italian Helsingin lähettiläällä Attilio Tamarolla oli jonkinlainen rooli näyttelyn saamisessa Suomeen. Opetusministeri Antti Kukkonen kiitti häntä hänen "auliista avustaan näyttelyn aikaansaamiseksi" avatessaan näyttelyä Helsingin Taidehallissa.⁴⁶ Toisaalta kiitos saattoi olla myös pelkkää virallisen yhteyden vaatimaa kohteliaisuutta.

Näyttelyä tarjottiin Helsinkiin lokakuuksi tai marraskuuksi. Liljevalchin Helsingin Taidehallille lähettämässä kirjeessä kerrottiin, että kyseessä oli nuorempien italialaisten taiteilijoiden maalaustaidetta ja kuvanveistoa, taidetta, joka oli läpeensä sellaista, mitä kutsuttiin "moderniksi". Se edustaisi parasta, mitä tuon ajan Italiassa oli esitettävänä kuvataiteen alalla.⁴⁷ Näyttely oli menossa Osloon, mutta vasta helmikuussa 1932, joten Tukholman ja Osloon väliin jäi lähes neljän kuukauden tauko.⁴⁸ Suomi tuli mukaan kiertö-ohjelmaan vasta, kun Norjan aika-taulu oli selvinnyt. Oslo saattoi olla suunnitelmassa mukana jo melko varhaisessa vaiheessa, mutta tuskin aivan alun perin, koska Tukholman luettelon esipuheessa Margherita Sarfatti ei maininnut mitään näyttelyn siirtymisestä muualle. Liljevalchin mukaan oli sovittu, että italialaiset maksoivat vakuutukset, ja jos teosten kuljettamiselle Suomeen saataisiin rahtivapaus, kulut eivät muodostuisi suuriksi. Norjalaiset maksaisivat kuljetuksen Tukholmasta Osloon.⁴⁹ Päätettyään näyttelyn ottamisesta Helsingin Taidehalli sai sovittua Suomen Höyrylaiva Osakeyhtiön kanssa alennetun rahtihinnan.⁵⁰ Näyttelystä tehtiin ilmeisesti jonkinlainen sopimus Taidehallin ja ruotsalaisen osapuolen välillä.⁵¹

Turun taidemuseota ylläpitäneen Turun Taideyhdistyksen johtokunta käsitteli mahdollisuutta siirtää näyttely Turkuun ensimmäisen kerran kokouksessaan 8.9.1931, ennen teosten saapumista Helsinkiin, ja teki myös päätöksen sen ottamisesta. Pöytäkirjan mukaan näyttelyä oli tarjottu Turkuun Tukholmasta Helsingin välityksellä.⁵² On mahdollista, että Carl Gunne tai Sven Strindberg oli tiedustellut sitä jossain vaiheessa Hintzeltä, mutta ajatus saattoi syntyä myös Suomessa. Muut esimerkit osoittavat, että Bertel Hintze ja Turun taidemuseon intendentti Axel Haartman sekä Turun Taideyhdistyksen johtokunta käsittelivät toisissa yhteyksissä muiden ulkomaisten näyttelyiden siirtämistä Helsingistä Turkuun ennen niiden palauttamista takaisin lähtömaahansa.⁵³ Turun Taideyhdistyksen johtokunta totesi, että lama-aikana niin laajan näyttelyn järjestäminen merkitsi suuria kustannuksia, mutta päätöksessä otettiin huomioon tarjoutuneen tilaisuuden ainutlaatuisuus.⁵⁴

Aloite näyttelyn saamisesta Turkuun ei asiakirjojen valossa tullut joka tapauksessa Turusta, vaikka paikallislehdessä kirjoitettiin, että se tuli sinne nimenomaan Turun Taideyhdistyksen toimesta⁵⁵. Ilman pitkää tyhjää väliä ennen näyttelyn avaamista Oslolla Turun mukaan ottaminen kiertoon ei olisi ollut mahdollista. Ruotsissa ja Norjassa se oli esillä vain yhdessä paikassa, maiden pääkaupungeissa, joten Turku tuskin oli mukana aivan ensimmäisissä ruotsalaispohdinnoissa. Vuonna 1937 Suomen taideakatemia kirjoitti, että näyttely siirrettiin Turkuun italialaisen näyttelyjohtoon suostumuksella sen jälkeen, kun julkisuudessa oli esitetty toivomuksia, että näyttely olisi esillä muuallakin kuin pääkaupungissa.⁵⁶ Asiakirjoja, jotka koskisivat luvan pyytämistä Italiasta, ei ole löytynyt.

Turun Taideyhdistyksen maksusuuteen kuului teosten kuljettaminen Helsingistä Turkuun ja Turusta Tukholmaan. Hintze neuvoi hakemaan liikenneministeriöstä ja rautatiehallitukselta rahtivapautta teosten kuljettamiselle Turkuun. Asia järjestyisi hänen mukaansa ilman muuta, koska kyseessä oli ”ehdottomasti virallinen näyttely”. Johtokunta päättikin anoa vapautta,⁵⁷ ja ilmeisesti myös sai sen. Helsingin Taidehallille näyttelyn siirtäminen Turkuun merkitsi myös taloudellista etua: kun Turun Taideyhdistys maksoi rahdin Turusta Tukholmaan, Taidehalli välttyi maksamasta palautuskuluja. Suhteiden avulla Taideyhdistys onnistui alentamaan rahtikulut Turusta Tukholmaan normaalia pienemmiksi.⁵⁸

Kaikkien näyttelypaikkojen talous oli tiukka, ja epäselvyyttä maksajasta saattoi syntyä 37 kruunun laskustakin. Tuon verran maksoi teosten kuljetus Tukholman sisällä niiden palattua Turusta. Carl Gunne oli toivonut Helsingin Taidehallin maksavan summan, mutta säätiön hallitus katsoi, ettei Taidehallilla ollut sen kanssa mitään tekemistä. Ai-

52 TuTY:n johtokunnan kokouksen 8.9. 1931 pöytäkirja § 4. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA. Sitä ei kuitenkaan tarjottu Turkuun siinä Liljevalchin kirjeessä, jossa kysyttiin Helsingin Taidehallin kiinnostusta.

53 Ks. esim. Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 17.5.1934. Kotelon 17. Axel Haartmans samling. Handskrifts-avdelningen. ÅAB (koskien suunnitteilla ollut ruotsalaisen taiteen kiertonäyttelyä); TuTY:n johtokunnan kokouksen 18.11.1933 pöytäkirja § 3 (Tukholmasta tulevat Josephsonin, Hillin ja Aguélin sekä Halmstad-ryhmän näyttelyt); TuTY:n johtokunnan kokouksen 7.3.1936 pöytäkirja § 10 (saksalaista taidetta sadan vuoden ajalta). TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.

54 TuTY:n johtokunnan kokouksen 8.9. 1931 pöytäkirja § 4. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.

55 ”Bildkonst. Italiensk konst.” ÅU 19.11. 1931. Lehtikirjoituksen mukaan näyttely tuli Turkuun ”genom åtgärd av Konstföreningen i Åbo”.

56 STA:n raha-anomus OPM:lle 24.2.1937. Liite STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirjaan § 8. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA sekä AD 301/73 1937. OPMA. KA (koskee Italiassa 1937 järjestettyä Suomen taiteen näyttelyä).

57 TuTY:n johtokunnan kokouksen 8.9. 1931 (§ 4), 6.10.1931 (§ 5), 16.1.1932 (§ 1) ja 17.2.1931 (§ 3) pöytäkirjat sekä pöytäkirjojen 6.10.1931 ja 17.2.1931 liitteet Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo 30.9.1931 ja 14.2.1932. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA. Turun osalle arvioitujen kulut olivat 8 000 markkaa.

58 TuTY:n johtokunnan kokouksen 16.1. 1932 pöytäkirja § 1. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA. Intendentti oli sopinut asiasta höyrylaivayhtiö Boren johtajan kanssa, joka oli myös Italian konsuli Turussa ja suhtautui siten asiaan myönteisesti. Ilmeisesti kyseessä oli kapteeni Th. Kramer, joka edusti Italiaa näyttelyn avajaisissa Turussa.

kaisemmin oli sovittu, että Turun Taideyhdistys vastaisi teosten kuljettamisesta pois Suomesta. Hintze totesi: ”Summahan ei ole murhaava, (...) mutta kyse on periaatteesta.” Hänen mielestään norjalaisten tulisi hoitaa maksu, koska teokset siirtyivät seuraavaksi sinne. Turun Taideyhdistyksen hallitus asettui samalle kannalle Hintzen kanssa ja katsoi laskun kuuluvan Oslon näyttelyn järjestäjille.⁵⁹ Lisäkustannuksia kaikille näyttelyn vastaanottajille tuli myös siitä, että teokset jouduttiin loppujen lopuksi italialaisten vaatimuksesta palauttamaan kalliimmalla tavalla rautateitse. Italialaisilla ei kuitenkaan ollut rahaa siihen, ja Carl Gunne pyysi kaikkia näyttelypaikkoja osallistumaan kustannuksiin, mikä merkitsi 125 kruunun erää kullekin.⁶⁰

Näyttely oli Pohjoismaissa esillä samankaltaisissa paikoissa Turku lukuun ottamatta. Helsingin Taidehalli, Liljevalchin taidehalli Tukholmassa ja Kunstnernes Hus Oslolla olivat ja ovat kaikki nimenomaan Kunsthalle-tyylisiä näyttelyiden järjestäjiä ja näyttelypaikkoja, joilla ei ole omaa kokoelmaa. Niiden keskeiseen näyttelypolitiikkaan on kuullut perustamisesta alkaen oman ajan taiteen esittely. Ne kaikki toimivat myös niitä varten suunnitelluissa ja tehdyissä rakennuksissa, ja niiden kaikkien hallintoon osallistuvat tavalla tai toisella osaksi tai kokonaan taiteilijat. Vuonna 1916 avattu, Tukholman kaupungin omistama Liljevalchs Konsthall oli ensimmäinen itsenäinen ja julkinen nykyaiteelle tarkoitettu taidehalli Ruotsissa.⁶¹ Sen ensimmäiseksi ja tehtävää vuonna 1931 edelleen hoitaneeksi intendentiksi valittiin Sven Strindberg, joka oli perustanut Helsinkiin Strindbergin taidesalongin ja siirtynyt sitten Tukholmaan.⁶² Vuonna 1928 avatun Helsingin Taidehallin on omistanut alusta alkaen yksityinen säätiö, jonka taustalla ovat taiteilija- ja taidejärjestöt. *Il Novecento Italiano* -näyttely sopi hyvin sen heti alusta alkaen edustamaan näyttelylinjaan. Oslon Kunstnernes Hus aloitti toimintansa vuonna 1930 ja on alusta alkaen ollut yksi Norjan keskeisimmistä nykytaiteen esittelypaikoista. Sen toiminnasta vastaa edelleen taiteilijoiden muodostama itsenäinen säätiö.⁶³

Suomen toinen näyttelypaikka oli Turun taidemuseo, jota ylläpiti Turun Taideyhdistys. Paikan valinta oli itsestään selvä, jos näyttely haluttiin Turkuun, koska sieltä ei olisi löytynyt toista tarpeeksi isoa näyttelytilaa *Il Novecento Italiano* n kaltaiselle laajalle näyttelylle ja Taideyhdistys toisaalta oli ainoa mahdollinen yhteistyökumppani siellä. Turussa oltiin myös, ilmeisesti museon intendentin, taiteilija Axel Haartmanin ansiosta, kiinnostuneita ulkomaisista näyttelyistä yleensäkin.

Italian taiteen näyttely oli Liljevalchin taidehallissa auki 25 päivää 9.9.–4.10.1931.⁶⁴ Helsingin Taidehallissa avajaiset olivat 17.10.1931, ja

59 TuTY:n johtokunnan kokouksen 17.2.1932 pöytäkirja § 3 ja sen liite nro I Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 14.2.1932. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.

60 Liljevalchs konsthallin johtokunnan kokouksen 13.4.1932 pöytäkirja § 4 ja liite 1 Carl Gunne Liljevalchin taidehallin johtokunnalle, Tukholma 1.4.1932. A I 17. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA. En ole löytänyt tietoa siitä, maksoivatko Helsinki ja Turku osuutensa.

61 Liljevalchs konsthall, www-sivut.

62 Strindbergistä ks. Mellais 2004, 20–21.

63 Kunstnernes Hus, www-sivut.

64 ”*Il Novecento Italiano*”. *Nutida italiensk konst* 1931.

näyttely oli viimeistä päivää auki 10.11. eli sen kesto oli 24 päivää.⁶⁵ Turussa näyttely oli esillä 21.11.–13.12.1931 eli 22 päivää, minkä jälkeen teokset lähetettiin Osloon.⁶⁶ Siellä näyttely järjestettiin vasta 4.–21.2.1932, ja se oli auki vain 17 päivää.⁶⁷

Näyttelyiden tarkemmat ajankohdat olivat tuohon aikaan ilmeisen joustavia nykytilanteeseen verrattuna. Axel Haartman mainitsi *Turun Sanomien* haastattelussa lokakuussa, näyttelyn juuri avauduttua Helsingissä, että se olisi Helsingissä avoinna ”ehkäpä noin kolme viikkoa ja siirretään sieltä tänne heti sen jälkeen”.⁶⁸ Vielä syyskuun viimeisenä päivänä avajaispäivä Helsingissä ei ollut selvä. Hintze toivoi, että näyttely voitaisiin avata 17.10. tai mahdollisesti muutama päivä aikaisemmin.⁶⁹ Toive toteutui, ja avajaisia vietettiin juuri tuona päivänä. Pääkaupungin lehdistä oli vain harvoja mainintoja näyttelyn siirtymisestä Helsingin jälkeen Turkuun.

Italialaisessa *Il Novecento Italiano* -ryhmää käsittelevässä tutkimuksessa on vahvistamattomaksi mainittu tieto, että näyttely olisi ollut esillä myös Göteborgissa, Turun ja Oslon välissä.⁷⁰ Näyttely olisi periaatteessa ehtinyt olla esillä vielä yhdessä paikassa ennen Osloa. Mikään löytämäni asiakirja tai lehti uutinen ei kuitenkaan vahvista tuota oletusta. Kun Carl Gunne anoi Liljevalchin taidehallilta sen osuutta teosten ylimääräisten palautuskulujen maksamiseksi näyttelyn päätyttyä jo Oslon lossakin, hän luetteli kaikki näyttelypaikat, joita olivat vain Tukholma, Helsinki, Turku ja Oslo.⁷¹

5.1.2 Näyttelyn suojelijat ja kunniakomiteat

Näyttelyn suojelijoina sekä Helsingissä että Turussa olivat H. K. K. Savoia-Genovan herttua ja tasavallan presidentti P. E. Svinhufvud.⁷² Helsingin Taidehallin hallitus päätti kokouksessaan 28.9.1931 pyytää presidenttiä kyseiseen tehtävään yhdessä herttuan kanssa.⁷³ Tukholmassa suojelijoina olivat samainen herttua Savoia-Genova ja H. K. K. prinssi Eugen.⁷⁴ Näissä kahdessa näyttelyn kohdemaassa toisena suojelijana oli oman maan korkea-arvoinen henkilö ja Italian puolelta kuningasperheen jäsen. Oslon näyttelyllä ei luettelon tietojen mukaan ollut suojelijoita mutta sen sijaan kunniapresidentit tai -puheenjohtajat, jotka olivat Norjan kirkollis- ja opetusministeri Nils Trædal ja Italian Osloon-lähettiläs kreivi Alberto de Marsanich.⁷⁵ He olivat virkahierarkiassa ja arvoltaan alempana kuin suojelijat Ruotsissa ja Suomessa. Oliko tämä näyttelyn norjalaisten järjestäjien ratkaisu ja toive? Haluttiinko näyttely hoitaa siellä epävirallisemmin vai oliko taustalla muita syitä? Norjalaissuojelijaksi olisi ollut luontevaa pyytää joku Norjan kuninkaallisen perheen

- 65 Helsingin Taidehallin hallituksen kokouksen 28.9.1931 pöytäkirja § 2. HTA. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa; Carl Gunnen todistus teosten lastaamisesta laivaan Tukholmassa, Tukholma 6.10.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA; ”1900-luvun italialaista taidetta Helsingissä.” HS 13.10.1931; E. R.–r., ”Nykyaikaisen italialaisen taiteen näyttely.” HS 17.10.1931; E. R.–r., ”Italian uutta taidetta.” HS 18.10.1931; ”Taidenäyttelyt. Italialainen näyttely.” HS 8.11.1931; ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely.” HS 10.11.1931; S. T.–l., ”Konstspalten. Den italienska konstutställningen.” Hbl 17.10.1931; ”Konstspalten. Den italienska konstutställningen.” Hbl 8.11.1931; ”Konstspalten. Italienska konstutställningen.” Hbl 10.11.1931; L. W., ”Helsingin taidehalli: Italialainen näyttely.” Suomenmaa 18.10.1931; ”Italialaisen taiteen näyttely.” US 11.10.1931; ”Taidetalsta. Taidenäyttelyt.” US 8.11.1931; ”Taidetalsta. Italialainen taidenäyttely.” US 10.11.1931; ”Eilen avattiin...” SSd 18.10.1931. Kun teokset oli pakattu Suomeen menevään laivaan, Liljevalchin vastuu niistä päättyi. Ensimmäinen uutinen näyttelyn saapumisesta Helsinkiin oli *Helsingin Sanomissa* 13.9.1931. Ks. E. R.–r., ”Kirjallisuus ja taide. Syyskauden alkaessa.” HS 13.9.1931.
- 66 ”Varjokuvanäyttelyn puuha Taidemuseoon.” TS 18.10.1931; Annajolli, ”Il Novecento Italiano’n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä.” TS 22.11.1931; ”Italian taiteen näyttely. Viimeinen päivä tänään.” TS 13.12.1931; ”Italialaisen taiteen näyttely Turussa.” Turunmaa 19.11.1931; ”Italiensk konst.” ÅU 21.11.1931; ”Bildkonst. Utställningen av italiensk konst.” ÅU 12.12.1931.
- 67 ”Il Novecento Italiano”. *Italiensk nutidskonst* 1932.
- 68 ”Varjokuvanäyttelyn puuha Taidemuseoon.” TS 18.10.1931.
- 69 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931 TuTY:n johtokunnan kokouksen 6.10.1931 pöytäkirja § 5 ja liite nro IV. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.
- 70 Pontiggia 2003b, 276 ja nootti 10, 277.
- 71 Carl Gunne Liljevalchs konsthallen johtokunnalle, Tukholma 1.4.1932. Liljevalchs konsthallen johtokunnan kokouksen 13.4.1932 pöytäkirja § 4 ja liite 1. A I 17. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.
- 72 ”Il Novecento Italiano” *Nyky aikaista italialaista taidetta / Nutida italiensk konst* 1931. Luettelo on Valtion taidemuseon kirjastossa. ”Il Novecento Italiano”. *Nyky aikaista italialaista taidetta. Nutida italiensk konst* 1931 (Turku). Luettelo on Turun taidemuseon arkistossa.
- 73 Helsingin Taidehallin hallituksen kokouksen 28.9.1931 pöytäkirja § 2. HTA. Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa.
- 74 ”Il Novecento Italiano”. *Nutida italiensk konst* 1931.
- 75 ”Il Novecento Italiano”. *Italiensk nutidskonst* 1932.

jäsen. On epäselvää, tiedotettiinko suojelijoiden kohdalla Norjassa tehdystä muutoksesta Italiaan.

Italialaiset järjestäjät hankkivat luonnollisesti näyttelylle sen italialaisen kuninkaallisen suojelijan ja italialaisen kunniakomitean, kuten Hintzekin Haartmanille kertoi.⁷⁶ Toukokuun lopussa 1931 kysyttiin Italiassa kuninkaan pyynnöstä Mussolinin mielipidettä siitä, voisiko Piemonten prinssi eli kruununprinssi ryhtyä näyttelyn suojelijaksi, tehtävään, johon häntä oli pyytänyt Margherita Sarfatti. Kuninkaalla ei ollut mitään sitä vastaan.⁷⁷ Mussolinin vastaus ei ole säilynyt. Se kerrottiin ilmeisesti eteenpäin puhelimitse, mihin viittaa käsinkirjoitettu merkintä Mussolinia varten kirjoitetussa muistiossa.⁷⁸ Vastasiko Mussolini kieltävästi, on epävarmaa. Joka tapauksessa näyttelyn suojelija ei ollut Piemonten prinssi, vaan Savoia-Genovan herttua, joka kuului kyllä kuninkaalliseen sukuun, mutta oli arvoltaan selkeästi vähäisempi. Sileno Salvagnini on Sarfattia ja myös tätä *Il Novecento Italianon* viimeistä ulkomaille vietyä näyttelyä käsittelevässä artikkelissaan sitä mieltä, että Mussolini kielsi kruununprinssiä ryhtymästä suojelijaksi. Syynä olivat ennen kaikkea Mussolinin ja Sarfattin pikku hiljaa etääntyneet välit. Mussolini oli halunnut myös ottaa selkeästi etäisyyttä ajan taidekiistoihin ja näin myös Sarfattin taidehankkeisiin, kuten *Il Novecento Italianon* näyttelyihin ja niiden asemaan Italiassa. Sarfatti käytti hyväkseen siitä huolimatta *Il Novecento* koskevista riidoista ja ryhmän asemaa korottaakseen Mussolinin nimeä. Salvagnini katsookin Mussolinin suuttuneen saatuaan tietää, että Sarfatti puuhasi jälleen vuosina 1930–1931 ryhmälle ulkomaista näyttelyä ja ettei Italian viranomaisilla ollut näyttelystä tietoaakaan. Sarfatti oli kävellyt hänen ylitseen. Mussolinin irtisanoutuminen *Il Novecentosta* ei lannistanut Sarfattia heti, minkä osoittaa juuri Skandinaviaan lähetetyn näyttelyn tekeminen. Se oli kuitenkin viimeinen ulkomaannäyttely, jonka hän ryhmineen onnistui järjestämään.⁷⁹ Sarfattin toimiminen fasistisesta näyttelyjärjestelmästä piittaamatta saattoi olla se viimeinen tekijä, joka sai Mussolinin tammikuussa 1932 sulkemaan hänet pois myös ulkomailla järjestettävien italialaisten näyttelyiden komiteasta.⁸⁰

Näyttelyn italialaisen kunniakomitean puheenjohtajana oli itse Benito Mussolini, jonka *Il Novecento* -yhteyksistä Sarfatti kirjoitti Tukholman näyttelyn esipuheessakin.⁸¹ Sarfatti käytti edelleen Mussolinin nimeä eri yhteyksissä, vaikka tämä oli irtisanoutunut Sarfattin hankkeista. Kunniakomiteoihin oli tapana valita ministereitä ja muita asemansa puolesta niihin sopivia henkilöitä, mutta usein niissä oli myös taiteilijoita, ainakin erilaisten näyttelyhankkeessa mukana olleiden tai taustalla vaikuttaneiden taiteilijajärjestöjen edustajia. Italian kunniakomiteassa

- 76 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931. TuTY:n johtokunnan kokouksen 6.10.1931 pöytäkirja § 5 ja liite nro IV. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA. Hintze arveli herttuan olevan Italian kuninkaan nuorempi poika.
- 77 Appunto per S.E. il Capo del Governo. Gabinetto 22. ja 23.5.1931 (kaksi kopiota, jossa toisessa päiväys 22.5. ja toisessa 23.5.). Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 78 Ks. käsinkirjoitettu ja 23.5. päivätty merkintä. Appunto per S.E. il Capo del Governo. Gabinetto 23.5.1931. Fasc. 14.1/922. Busta 1628. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS.
- 79 Pontiggia 2003b, 249, 276–277; Salvagnini 1998, 51–53.
- 80 Mussolinin käsikirjoittama määräys, Rooma 19.1.1932. I Disciplina delle mostre d'arte italiana all'estero. Fasc. 3/3–9, n. 706. Busta 1914. PCM anni 1934–1936. PCM. ACS; Salvagnini 1998.
- 81 Sarfatti 1931. Sarfatti piti tärkeänä pisteenä Italian taiteen uudistumiselle Mussolinin puhetta *Il Novecento Italiano* -näyttelyn avajaisissa vuonna 1926. Ensimmäisen kerran Italiassa hänen mukaansa hallituksen johtaja henkilökohtaisesti avasi näyttelyn, jonka olivat järjestäneet nuoret ja modernisti suuntautuneet taiteilijat. Hänen ruotsalaisen luettelon esipuheessa antamansa tiedot eivät pidä täysin paikkaansa: Mussolini avasi ryhmän näyttelyn jo 1923, jolloin se esiintyi vielä pelkällä *Il Novecento* -nimellä. Mussolinin puhe mainitaan myös muutamissa suomalaisissa lehtiartikkeleissa. Ks. esim. Elsa von Born Sv. Pr.:ssä 16.10.1931.

oli Mussolinin lisäksi 19 henkilöä,⁸² joiden joukossa on muun muassa parlamentin puhemies Giovanni Giuriati, silloinen korporaatioministeri ja tärkeä taide-elämän vaikuttaja Giuseppe Bottai, senaattoreita ja liikemiehiä, vuonna 1930 akateemikoksi nimitetty taidekriitikko Ugo Ojetti, säveltäjä ja Milanon konservatorion johtaja Ildebrando Pizzetti, historioitsija Giuseppe Gallavresi sekä kirjailija Ada Negri ja lehtimies Umberto Notari. Useilla heistä oli joitakin yhtymäkohtia *Il Novecenton* syntysijoille Milanoon. Huomio kiinnittyy siihen, että kunniakomiteassa ei ollut Italian ulkoministeriä Dino Grandia eikä opetusministeriä Balbino Giulianoa, jonka hallinnonalaan taidenäyttelyvaihto tuolloin pääasiallisesti kuului.

Il Novecento Italianolla oli Sarfattin organisointityön tuloksena myös pysyvä kunniakomitea,⁸³ jota edellä kuvailtu näyttelyn kunniakomitea osaksi heijastelee.⁸⁴ Sarfatti oli organisoinut pysyvän komitean vuoden 1925 tienoilla, ja sen johdossa oli Mussolini. Siihen kuului tuolloin myös futuristi Filippo Tommaso Marinetti, joka lienee jättänyt sen, kun hänelle ja Sarfattille tuli erimielisyyksiä.⁸⁵ Näyttelyn kunniakomitean jäseneksi ilmoitettu *Corriere della Sera*n kriitikko Ugo Ojetti oli eronnut pysyvistä komiteasta, ja hänestä oli tullut ryhmän leppymätön vihollinen.⁸⁶ Tämä tiedon valossa hänen jäsenyytensä näyttelyn kunniakomiteassa tuntuu oudolta. Hän oli mukana vielä *Il Novecento Italianon* toisen kotimaisen näyttelyn kunniakomiteassa vuonna 1929.⁸⁷ Ruotsin ja Suomen kunniakomiteat ovat italialaisten jäsenten osalta samat lukuun ottamatta yhtä Helsingin luettelosta puuttuvaa henkilöä;⁸⁸ syynä siihen lienee inhimillinen erehdys. Jäseniä niissä oli 21 ja 20. *Il Novecento Italiano* -ryhmällä oli näyttelyissään Italiassa myös toimeenpaneva komitea.⁸⁹

Suomen kunniakomitea, joka oli sama niin Helsingissä kuin Turussa, oli huomattavasti italialaista suppeampi. Siinä oli kuusi jäsentä: ulkoministeri A. S. Yrjö-Koskinen, opetusministeri Antti Kukkonen, Italian lähettiläs Suomessa Attilio Tamaro, Suomen lähettiläs Italiassa Pontus Artti, Suomen taideakatemian puheenjohtaja Eero Järnefelt sekä Ateneumin taidekokoelmien intendentti Torsten Stjernerantz.⁹⁰ Helsingin Taidehallin hallitus päätti komitean jäsenistä syyskuun lopulla 1931.⁹¹ Heidän valintansa selittyy helposti viran puolesta -nimityksinä. Esityksen teki todennäköisesti hallituksen sihteeri ja näyttelyn suomalainen komissaari Bertel Hintze. Pontus Artille pyynnön jäsenyydestä lähettivät Wennervirta ja Hintze, ja Artti lähetti suostumuksensa kiittäen ”erittäin ystävällisestä huomaavaisuudesta” 30.9.1931⁹². Kovin aikaisin asian kanssa ei siis oltu liikkeellä. Joukosta puuttui Helsingin näyttelypaikan eli Helsingin Taidehallin säätiön hallituksen puheenjohtaja Ludvig Wen-

- 82 Italian kunniakomitean 19 jäsentä olivat näyttelyluettelon mukaan S. E. on. Giovanni Giuriati, S. E. on. Giuseppe Bottai, S. E. on. le Marchese Giuseppe De Capitani d'Arzago, S. E. Don Ascanio Colonna eli Italian Tukholman-lähettiläs, Ada Negri, On. Stefano Benni, Comm. Mario Crespi, Gr. Uff. Fernando du Chêne de Vére, Comm. Carlo Frua de Angeli, Prof. Giuseppe Gallavresi, Comm. Roberto Meier, Comm. Giorgio Mylius, Umberto Notari, S. E. Ugo Ojetti, Comm. Piero Ostali, Maestro Ildebrando Pizzetti, Comm. Mario Rosello, Sen. Giovanni Treccani ja Cott. Calogero Tumminelli.
- 83 Prima Mostra del "Novecento Italiano"; II Mostra del "Novecento Italiano", Milano. Fasc. 14/I 2690. Busta 1309. PCM anni 1928–1930. PCM. ACS; Adamson 2001, 239.
- 84 Pohjoismaissa kiertäneen näyttelyn italialaisessa kunniakomiteassa oli kaksi jäsentä, Giovanni Giuriati ja lähettiläs Ascanio Colonna, jotka eivät kuuluneet *Il Novecento Italianon* pysyvään komiteaan. Jälkimmäisessä oli vuonna 1928 23 jäsentä, joista kaiken kaikkiaan seitsemän ei ollut tutkittavan näyttelyn kunniakomiteassa. Tiedot pysyvän komitean kokoonpanosta vuonna 1928 ks. II Mostra del "Novecento Italiano", Milano. Fasc. 14/I 2690. Busta 1309. PCM anni 1928–1930. PCM. ACS.
- 85 Marinetti oli mukana ainakin vielä vuonna 1928. II Mostra del "Novecento Italiano", Milano. Fasc. 14/I 2690. Busta 1309. PCM anni 1928–1930. PCM. ACS.
- 86 Tiedot kunniakomitean pysyvyydestä ks. Adamson 2001, 239.
- 87 II Mostra del "Novecento Italiano", Milano. Fasc. 14/I 2690. Busta 1309. PCM anni 1928–1930. PCM. ACS.
- 88 Helsingin näyttelyn luettelosta puuttuu komentaja Aldo Crespi.
- 89 Esim. vuoden 1929 näyttelyä varten kootussa toimeenpanevasa komiteassa olivat Sarfatti puheenjohtajana, S. E. On. De Capitani D'Arzago varapuheenjohtajana ja jäseninä Arnaldo Mussolini, Senatore Borletti, Giulio Brusadelli, Achille Funi, Gaspare Gussoni, Pietro Marussig, Alberto Salietti, Mario Sironi, Arturo Tosi, Enrico Varenna ja Adolfo Wildt. II Mostra del "Novecento Italiano", Milano. Fasc. 14/I 2690. Busta 1309. PCM anni 1928–1930. PCM. ACS.
- 90 "Il Novecento Italiano" Nykyaikaista italialaista taidetta. *Nutida italiensk konst* 1931, 3.
- 91 Helsingin Taidehallin hallituksen kokouksen 28.9.1931 pöytäkirja § 2. HTA. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa.
- 92 Pontus Artti / Suomen Rooman-lähetystö Ludvig Wennervirrälle ja Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, Rooma 30.9.1931. Kirjeistö 1931. F 73 VII A. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

nervirta, jonka olisi voinut ajatella olevan siinä mukana. Hintze oli sitä mieltä, että sama komitea sopi Turkuun, koska sen jäsenet eivät edustaneet pääkaupunki-intressejä, vaan ”koko maan virallista maailmaa”.⁹³

Ruotsin ja Suomen kunniakomiteat olivat hyvin samanlaiset. Myös Ruotsin komiteassa oli kuusi jäsentä: ulkoministeri, vapaaherra Fredrik Ramel, kirkollis- ja samalla myös opetusministeri Sam Stadener, Kuninkaallisen taideakatemian esimies, oikeusneuvos Axel Edelstam, lähettiläs Eric Sjöberg, Nationalmuseummin yli-intendentti ja johtaja Axel Gauffin sekä pääkonsuli P. G. Thulin.⁹⁴ Ruotsalaisessa kunniakomiteassa ei ollut syystä tai toisesta Italian Tukholman-lähettilästä. Tukholman näyttelypaikan intendentti Sven Strindberg ei päässyt kunniakomiteaan, mutta toisaalta Liljevalchin edustaja oli näyttelyn suojelija: prinssi Eugenin oli taidehallin hallituksen puheenjohtaja.

Oslo näyttely on poikkeuksellinen myös kunniakomiteoiden osalta. Siellä näyttelyllä oli vain yksi yhteinen kunniakomitea, ei erillistä italialaista ja norjalaista komiteaa. Sen seitsemästä jäsenestä yksi oli italialainen. Komiteaan kuuluivat Norjan lähettiläs Roomassa Johannes Irgens, Nasjonalgallerietin johtaja Jean Thiis, Valtion taideakatemian johtaja sekä kuvataiteilijoiden järjestön johtokunnan puheenjohtaja, professori ja taidemaalari Halfdan Strøm, Norjan lehtimiesliiton (Norsk Presseforbund) puheenjohtaja ja toimittaja Thorvald Aadahl, toimittaja Jacob Vidnes Norjan ulkoministeriön lehdistökonttorista, filosofian tohtori ja lehtimies Rolf Thommesen Oslostä sekä Italian Oslo-lähetystön ensimmäinen sihteeri, kreivi Vittorio di Rovasenda.⁹⁵ Ero Tukholman ja Suomen näyttelyiden kunniakomiteoiden korkean tason italialaisiin jäseniin on suuri.

Kaikkien neljän näyttelypaikan luetteloon on merkitty myös ”*Il Novecento Italiano*” *Comitato Direttivo*⁹⁶, jonka puheenjohtajaksi on merkitty Margherita Sarfatti. Seitsemästä jäsenestä neljä oli ryhmän taiteilijoita, Achille Funi, Piero Marussig, Mario Sironi ja Arturo Tosi. Muut jäsenet olivat Benito Mussolinin veli Arnaldo Mussolini, joka oli muun muassa *Popolo d’Italia* -lehden päätoimittaja⁹⁷, Senatore Borletti ja Gaspare Gussoni. Kaksi jälkimmäistä oli teollisuus- ja liikemiehiä, joista ainakin Gussoni oli myös galleristi, taiteen kerääjä ja mesenaatti. Tämä *comitato direttivo* saattoi olla se *Il Novecento* -ryhmän johtokunta, jonka Sarfatti mainitsee Tukholman ja Oslo luetteloiden esipuheessa.⁹⁸ Jäsenistö vastaa paljolti vuoden 1929 Milanon näyttelyn toimeenpanevaa komiteaa. Myös Walter L. Adamsonin mukaan ryhmällä oli pysyvä johtokunta.⁹⁹ Ryhmään laskettiin kuuluvaksi myös muita kuin taiteilijoita, esimerkiksi taidekriitikoita ja taiteenystäviä yleensä. Johtokunta saattoi

93 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931. TuTY:n kokouksen 6.10.1931 pöytäkirja § 5 ja liite nro IV. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.

94 ”*Il Novecento Italiano*”. *Nutida italiensk konst* 1931.

95 ”*Il Novecento Italiano*”. *Italiensk nutids-kunst* 1932.

96 Italiankielinen *comitato*-sana on kirjoitettu oikein vain Tukholman luettelossa. Suomen luetteloissa se on muodossa *comitativo* ja Oslo luettelossa *comitato*.

97 Arnaldo Mussolini kuoli vielä saman vuoden 1931 joulukuussa. Hän oli syntynyt 1885.

98 Sarfatti 1931.

99 Adamson 2001, 239.



TAIDEHALLIN intendentti Bertel Hintze, tasavallan presidentti P. E. Svinhufvud ja Italian Helsingin-lähettiläs Attilio Tamaro *Il Novecento Italiano* -näyttelyn avajaisissa Helsingin Taidehallissa 17.10.1931. Kuva ilmestyi *Hufvudstadsbladet*issa 18.10.1931 Thyra Lundgrenin artikkelin "Italiensk konst från futurismen till i dag" yhteydessä.

YKSITYISKOKOELMA.

taustalla osallistua näyttelyn kokoamiseen. Tähän viittaa Sarfattin kirjoitus esipuheessa; sen mukaan yhdistyksen johtokunta oli aina nähnyt vaivaa valitakseen ryhmän näyttelyihin taiteilijoita, joiden teoksista välitettiin suuntauksista ja koulukunnista riippumatta vakava pyrkimys ja etsintä.¹⁰⁰ Vaikka komitea on mainittu myös Oslon luettelossa, siinä on yksi olennainen ero muihin verrattuna: Arnaldo Mussolini puuttuu. Se sekä Benito Mussolinin puuttuminen kunniakomiteasta ohjaavat kohti tulokintaa, jonka mukaan norjalaiset näyttelynjärjestäjät halusivat häivyttää näyttelyltä fasismiin ja fasistiseen hallintoon suoraan liittyvän leiman. Näyttely haluttiin kuitenkin ottaa vastaan, joten mistään voimakkaasta fasisminvastaisesta kannanotosta ei voi olla kyse.

Oslon näyttelyluettelossa on myös kolmas ero muiden näyttelypaikkojen luetteloihin verrattuna: siinä ei ole mainittu lainkaan komissareja. Heidän tilallaan on kahdeksan hengen työkomitea tai -valiokunta, joka koostuu pelkästään norjalaisista. Sen jäsenet olivat todennäköisesti mukana erilaisissa näyttelyyn liittyvissä käytännön järjestelyissä tai tekemässä päätöstä näyttelyn ottamisesta Kunstnernes Husiin, sillä heistä kuusi kuului myös näyttelypaikan johtokuntaan.¹⁰¹ Samanlaisia näyttelyyn liittyviä käytännön tehtäviä, joita Suomessa hoitivat Hintze ja Haartman, hoiti Oslossa johtokunnan puheenjohtaja Jean Heiberg.¹⁰² On vaikea päätellä, miksi Oslossa valittiin erilainen linja komissaarien kohdalla ja etenkin, miksi Salietti jätettiin pois. Mukaan haluttiin ilmeisesti laajemmin näyttelypaikan hallinnossa mukana olleita ihmisiä, kun taas esimerkiksi Helsingin luettelosta puuttuvat kokonaan Taidehallin säätiön hallituksen jäsenet.

5.1.3 Avajaiset

Viralliseen näyttelyvaihtoon kuuluvien näyttelyiden avajaiset olivat merkittäviä tapahtumia, joista kirjoitettiin sanomalehdissä. Tukholmassa juhlittiin *Il Novecento Italiano* -näyttelyn avajaisia 9.9.1931. Lehtitietojen mukaan Margherita Sarfatti oli ollut tarkoitus saapua näyttelyn avajaisiin, mutta hän sairastui ja joutui perumaan osallistumisensa. Näyttelyn avajaispäivänä vielä arveltiin hänen tulevan Ruotsiin myöhemmin,¹⁰³ mutta se ei toteutunut. Hänen nimissään tuli sähke Gunnelle muutama päivä avajaisten jälkeen; siinä kiitettiin ryhmän puolesta vieraanvaraisuudesta ja onniteltiin Ruotsin ja Italian välisistä uusista taiteellisen ja henkisen tuntemuksen siteistä.¹⁰⁴ Jossain vaiheessa näyttelyn avauduttua lähetettiin Tukholmastakin Italiaan sähke, jossa onniteltiin näyttelyn saamasta menestyksestä ja todettiin sen vahvistavan ruotsalaisten innostusta Italiaa kohtaan.¹⁰⁵

100 Sarfatti 1931.

101 Työvaliokunnan jäsenet olivat johtokunnan puheenjohtaja taidemaalari Jean Heiberg, varapuheenjohtaja taidemaalari Kr. Sinding-Larsen, johtokunnan jäsenet taidemaalari Wilh. Wangensten, kuvanveistäjä Dyre Vaa ja johtaja J. Sejersted Bødtker sekä johtokunnan sihteeri taidemaalari Simon Thorbjørnsen. Muut kaksi olivat pääkonsuli, laivanvarustaja Rudolf Olsen Oslost ja lehtori ja Dante Alighieri -yhdistyksen Oslon osaston puheenjohtaja Trygve Tranaas. Ks. ”*Il Novecento Italiano*”. *Italiensk nutidskunst* 1932.

102 Ks. esim. Jean Heiberg / Kunstnernes Hus Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli, Oslo 9.12.1931. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

103 ”Italiensk konst i Liljevalchs.” *Svenska Dagbladet* 6.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

104 Margherita Sarfatti Carl Gunnelle, s.l. 13.9.1931, sähke. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

105 Liljevalchs konsthall, sähkekonspekti italiaksi. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

Näyttelyn avajaisiin Tukholmassa osallistuivat Ruotsin prinssit Carl ja Wilhelm (kuninkaan veli ja nuorempi poika), kruununprinssiparin edustajat, Italian lähettiläs, prinssi Ascanio Colonna, ensimmäinen lähetystösihteeri, herttua Caffarelli, konsuli Thulin, Nationalmuseumin yli-intendentti Axel Gauffin sekä muut kunniakomitean jäsenet.¹⁰⁶ *Svenska Dagbladet* kutsui avajaisia puolivirallisiksi – lieneekö syynä se, ettei itse kuningas tai kruununprinssi ollut paikalla. Muuten lehti kuvaili, että paikalla oli kosmopoliittinen yleisö, joka koostui ”innokkaasti elehtivistä, etäisiltä leveysasteilta tulevista naisista ja miehistä ja jäykemmistä ruotsalaisherroista, jolla oli tai ei ollut taiteilijamerkkejä kampauksessaan ja vaatteissaan”.¹⁰⁷ Kaiken kaikkiaan avajaisissa oli vähemmän väkeä kuin normaalisti. Syynä pidettiin huonoa, sateista ja tuulista syyssäätä. Kuntavanomainen tungos puuttui, avajaiset koettiin toisaalta miellyttävimpinä kuin yleensä.¹⁰⁸

Avajaisia edeltävän päivän *Svenska Dagbladetissa* Italian lähettiläs kertoi kohteliaaseen kulttuurisuhteiden vaatimaan tapaan näyttelyn synnystä ja siihen liittyvistä asioista. Hänen mielestään oli suhteellisen lyhyessä ajassa saatu koottua melko edustava kokoelma oman ajan taidetta. Hän korosti, ettei kyseessä ollut minkään erityisen koulun tai tyylin esittely, vaan edustettuna oli kaikki elävä sen ajan italialaisessa taiteessa. Lähettiläs toivoi näyttelyn lisäävän Ruotsin ja Italian välistä molemminpuolista luottamusta ja kulttuurista ymmärrystä.¹⁰⁹

Italian Helsingin-lähettiläs Attilio Tamaro tiedotti oman maansa ulkoministeriölle Helsingin näyttelystä ensimmäisen kerran viisi päivää ennen sen avaamista Helsingissä. Hän kertoi, että näyttely oli sama, joka oli ollut Tukholmassa, ja mainitsi sen suomalaisen suojelijan ja kunniakomitean jäsenet. Näyttelyä odotettiin hänen mukaansa Suomessa kiinnostuneina, ja Tamaro toivoi sen antavan jalon italialaisen vaikutelman.¹¹⁰

Avajaiset pidettiin Helsingin Taidehallissa 17.10. klo 12 iltapäivällä, ja kutsuvieraita saapui runsaasti. Läsnä olivat tasavallan presidentti P. E. Svinhufvud puolisoineen ja adjutantteineen, ulkoministeri, vapaaherra A. S. Yrjö-Koskinen sekä opetusministeri Antti Kukkonen, joka piti avajaispuheen. Italiaa edusti lähettiläs Tamaro, jonka puhe kuului myös ohjelmaan.¹¹¹ *Helsingin Sanomien* mukaan läsnä olivat lisäksi valtioneuvoston, yliopiston sekä tieteellisten ja taiteellisten laitosten edustajat.¹¹² Ulkomaisten näyttelyiden avajaisiin osallistui yleensä paljon suomalaisia merkkihenkilöitä, poliitikoita ja virkamiehiä sekä diplomaattikuntaa, mitä on pidetty yhtenä osoituksena näyttelyiden poliittisesta merkityksestä,¹¹³ mikä pitääkin paikkansa.

106 ”Premiär på Liljevalchs.” Dagens Nyheter 10.9.1931; ”Vernissagen på Liljevalchs.” Svenska Dagbladet 10.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

107 ”Vernissagen på Liljevalchs.” Svenska Dagbladet 10.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

108 ”Vernissagen på Liljevalchs.” Svenska Dagbladet 10.9.1931; ”Italiensk publiksuccés hos Liljevalchs.” Nya Dagliga Allehanda 10.9.1931; ”Premiär på Liljevalchs.” Dagens Nyheter 10.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

109 ”Italienske ministern om utställningen.” Svenska Dagbladet 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

110 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 5.10.1931. Telespresso n. 618/261 B.10. Busta 130. Div. III 1930–1935. Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti, MEN. ACS. MAE:sta lähettilään kirje lähetettiin tiedoksi Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti opetusministeriöön (MEN). Ks. Dir. Gen. Affari Politici e Commerciali d'Europa, Levante ed Africa, Ufficio 1 R. / MAE Gabinetto / MEN, Rooma 21.11.1931. Telespresso 250926. Busta 130. Div. III 1930–1935. Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti, MEN. ACS.

111 ”Italialaisen taidenäyttelyn avajaiset.” HS 18.10.1931; L. W., ”Helsingin taidehalli: Italialainen näyttely.” Suomenmaa 18.10.1931.

112 ”Italialaisen taidenäyttelyn avajaiset.” HS 18.10.1931.

113 Hjelm 2009, 147. Diplomaattikunnalla oli yleensäkin Euroopassa tärkeä rooli virallisemmassa ja hienostuneemmassa seuraelämässä. Matti Klingén mukaan se korvasi Suomessa hovin ja aristokratian. Ks. Klinge 1999, 156–157.

Sekä opetusministeri Kukkosen että lähettiläs Tamaron puheet kuuluvat virallisten kulttuurisuhteiden diskurssin piiriin. Tällaisessa avajaispuheessa oli pakko ottaa huomioon näyttelyn lähettäjämaa ja korostaa sen ja vastaanottajamaan hyviä kulttuurisuhteita ja/tai niiden paranemista näyttelyn ansiosta. Kukkonen korosti suomenkielisessä puheessaan Italian merkitystä kuvataiteelle yleensä ja myös täällä ”etaisessä pohjolassa”. Täälläkin Italian taide oli ”elvyttänyt kauneuskaipuuta ja ravinnut sitä rikkaasti”. Pitkä välimatka oli estänyt riittävän tutustumisen, mutta avattava näyttely antaisi siihen erinomaisen tilaisuuden. Kukkonen toivoi, että näyttely saisi ansaitsemansa huomion ja antaisi herätteitä suomalaiselle kuvataiteelle. Lopuksi hän kiitti kaikkia näyttelyn tekoon ja Suomeen saamiseen osallistuneita.¹¹⁴

Italian lähettiläs Attilio Tamaro vastasi puheeseen ranskaksi. Häinkin kiitti kaikkia näyttelyyn myötävaikuttaneita henkilöitä ja esitti toivomuksen, että Italiaan saataisiin lähitulevaisuudessa vastavuoroisesti suomalaisten taiteilijoiden näyttely, jotta italialaiset näkisivät, mihin ”Suomessa taiteen alalla pystytään”. Tamaron mukaan ”[n]äin sydämien ja henkien vuorovaikutus muodostuisi täydelliseksi”.¹¹⁵ Puheen lopun nykynäkökulmasta hieman naiivi ja kaunopuheisen korkealentoinen sanelu tuo selvästi esiin sen virallisissa yhteyksissä toistuneen tavan ilmaista, että kyseisten kahden maan välillä vallitsi erityinen side, ymmärrys ja vuorovaikutus, jota näyttelyvaihdolla tai muulla alan yhteistyöllä pystyttiin entisestään vahvistamaan. Se, kuinka paljon tuohon aikaan todella ajateltiin, että tällainen side vallitsi Suomen ja Italian välillä, on eri asia. Joka tapauksessa Italian merkitys Suomen taiteelle oli ilmeistä, ja sen suomalainen osapuoli eri yhteyksissä aina myönsi. Italiassa Suomen taide oli käytännössä tuntematonta.

Tamaro välitti omassa raportissaan Italiaan tiedon avajaisiin osallistuneista korkean tason vieraista, runsaslukuisesta muusta avajaisyleisöstä sekä pidetyistä puheista. Hän kertoi omassa puheessaan kiittäneensä presidenttiä, joka oli suostunut näyttelyn suojelijaksi, ministereitä, kunniakomiteaa ja näyttelyn järjestäjiä. Hän oli myös puhunut *Il Novecenton* taiteesta suhteessa ”Italian fasistiseen tietoisuuteen”. Tamaro tarjosi avajaisien johdosta lounaan kunniakomitean jäsenille, avajaisissa läsnä olleille ministereille sekä muutamille taidemaailman edustajille.¹¹⁶

Turussa näyttelyn avajaiset olivat seurapiiritapahtuma, jota selostettiin paikallisessa lehdessä viikkolehdistyksiin: ”Sää nihkeä, maisema halo’, saattoi lauleskella ihminen eilispäivänä ohjatessaan kokkonsa päin Taidemuseota, jossa IL NOVECENTO ITALIANO:n näyttely avattiin. Museon edustalla keskisalossa liehahteli valko-vihreän-punainen Italian

114 ”Italialaisen taidenäyttelyn avajaiset.” HS 18.10.1931.

115 ”Italialaisen taidenäyttelyn avajaiset.” HS 18.10.1931.

116 Attilio Tamaro / R. Legazione d’Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 12.11.1931. Telespresso n. 729/307. Finlandia 10. Italian ulkoministeriö lähetti Tamaron raportin tiedoksi opetusministeriölle. Ks. MAE MEN:lle, Rooma 27.11.1931. Telespresso 250926/909. Busta 130. Div. III 1930–1935. Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti, MEN. ACS.

lippu ja porraspäiden molemmilla puolilla hulmahtelivat omat kotoiset siniristimme.” Tilaisuus järjestettiin iltapäivällä. Virallista Turkua edustivat kaupunginvaltuuston puheenjohtaja, tuomiorovasti E. N. Candolin, pormestari V. Löfman ja hovioikeudenneuvos Molin. Turun Taideyhdistyksen edustajina paikalla olivat yhdistyksen puheenjohtaja professori Edward Westermarck ja tilanomistaja Eric Dahlström. Kirjoittaja kuvaili: ”Hillittyä, hienosti liikehtivää naisväkeä on joukossa myöskin luomassa värikkyyttä ja miedontamassa hymyillään sekä silmiensä paisteella herrojen tiukkaa asiallisuutta.” Paikalla oli myös paljon taiteilijoita.¹¹⁷

Avajaispuheen piti intendentti Haartman, joka esitteli Attilio Tamarolta saamaansa kirjeen. Tämä ei voinut saapua avajaisiin ja esitti kiitoksensa sen välityksellä. Tamaro oli tyytyväinen, että italialaiset taiteilijat saivat ”töillään vierailla siinä kaupungissa, joka on Suomen hengenviljelyksen kehto” ja jonka merkitys Suomen henkisessä elämässä oli niin suuri. Tamaro toivoi, että näyttely antaisi jalon kuvan hänen maastaan ja muodostaisi moraalisen yhdyssiteen Italian ja Suomen välille. Italiaa edusti avajaisissa Italian konsuli Turussa kapteeni Th. Kramer. *Åbo Unterrättelserin* nimimerkki Hr Y.:n mukaan yleisöä ei ollut niin paljon kuin olisi voinut odottaa, kun taas *Turun Sanomien* Anna Joelista – joka oli taidearvostelujakin omalla nimellä kirjoittaneen Weikko Puron nimimerkki – kävijöitä oli varsin suuri määrä.¹¹⁸ Näyttelyn avajaispäivänä Turun Taideyhdistyksen edustajat, puheenjohtaja Edvard Westermarck ja intendentti Axel Haartman lähettivät Mussolinille sähkeen, jossa he kertoivat näyttelyn avaamisesta Suomen entisessä pääkaupungissa. Taideyhdistys ihaili suurenmoista modernia italialaista taidetta ja iloisena kiitti siitä.¹¹⁹

Turun Taideyhdistykselle tuntui antavan paljon pohdittavaa se, keitä avajaisiin kutsuttaisiin. Asiasta keskusteltiin kahdessa kokouksessa, joissa se oli pääasiana näyttelyn osalta. Se tuntuu hieman koomiselta, kun ottaa huomioon, että näyttely oli asialistalla vain kuudessa kokouksessa, pöytäkirjamerkinnot olivat suhteellisen lyhyitä eikä niissä ollut minkäänlaisia tietoja esimerkiksi näyttelyn italialaisista järjestäjistä. Avajaisiin päätettiin kutsua maaherra, kaupungin edustajat ja kaupungin kulttuurilaitosten, kuten ylipistojen, viralliset edustajat. Suurin huolenaihe oli se, tuliko yhdistyksen kutsua Italian Helsingin-lähettiläs Tamaro vai ei. Intendentti Haartman sai tehtäväkseen tiedustella asiaa Italian konsulilta Turussa, ja seuraavassa kokouksessa päätettiin lähettää virallinen kutsu lähettiläälle.¹²⁰

Oslossa näyttelyn avajaiset saivat myös mitä virallisimman ja juhlallisimman luonteen, kun Italian Oslon-lähettilään mukaan vierai-

117 Anna Joel, ”Italian taiteen näyttely Taidemuseossa. II Novecento Italiano’n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä.” TS 22.11.1931; Hr Y., ”Vernissage.” ÅU 22.11.1931.

118 Anna Joel, ”Italian taiteen näyttely Taidemuseossa. II Novecento Italiano’n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä.” TS 22.11.1931; Hr Y., ”Vernissage.” ÅU 22.11.1931.

119 Turun Taideyhdistys Benito Mussolinille, Turku 21.11.1931, sähkö. ”Esposizione del 900 italiano Aobo (Finlandia).” Fasc. 14.1/3454. Busta 1633. PCM anni 1931–1933. PCM. ACS. Sähkö lähetettiin PCM:stä tiedoksi Italian ulkoministeriöön 30.11.1931.

120 TuTY:n johtokunnan kokousten 4.11.1931 (§ 4) ja 11.11.1931 (§ 1) pöytäkirjat. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitettiin. TuTMA.

den joukossa olivat Norjan kuningas ja kuningatar sekä perintöprinssi ja perintöprinsessa. Lisäksi mukana olivat sisäministeri ja Italian lähettiläs. Yleisöä oli kaiken kaikkiaan runsaasti, joukossa diplomaattikuntaa ja norjalaisen yhteiskunnan kärkeä. Lähettilään mukaan avajaisyleisö suhtautui onnistuneeseen näyttelyyn hyvin positiivisesti.¹²¹ Myöhemmin hän korosti, että tilaisuuteen oli osallistunut myös englantilaissyntyinen kuningataräiti Maud, joka lähettilään tietojen mukaan osallistui yleensä vain Englantiin liittyviin vastaaviin tilaisuuksiin, mutta joka oli nyt halunnut mielellään tulla italialaisiin avajaisiin. Lähettiläs valitti vain, etteivät italialaiset lehdet huomioineet näyttelyn avajaisia, mikä ei ollut hyväksi lähetystön toiminnalle Oslossa.¹²²

5.1.4 Näyttelyluettelot

Kaikissa neljässä pohjoismaisessa näyttelypaikassa julkaistiin oma näyttelyluettelo. Liljevalchista lähetettiin sen luettelo Helsinkiin ja Osloon syyskuun alkupuolella,¹²³ joten niillä oli kummallakin mallina ensimmäisen paikan luettelo. Kaikkiin luetteloihin painettiin alkusivulle kyseisen näyttelypaikan nimi, ja niissä luetellaan myös jo mainitut suojelijat, kunnia- ja muut komiteat. Helsingin ja Turun luettelot ovat kaksikielisiä, suomi–ruotsi. Ne ovat sisällöltään identtisiä muuten kuin niiltä osin, että Turun luettelossa on muutettu näyttelypaikka Turuksi ja vaihdettu komissaari-kohdassa Hintze Haartmaniksi. Turun luettelo painettiin Helsingissä, samassa painossa kuin Helsingin luettelo¹²⁴, joten Hintze huolehti kummankin luettelon toimittamisesta ja painattamisesta. Taidehalli tilasi itselleen 800 luetteloa ja myi sitä 10 markan hintaan. Turun Taideyhdistys päätti ottaa omaansa 300 kappaletta ja myydä sitä viidellä markalla.¹²⁵

Tukholman luettelossa on Margherita Sarfattin kirjoittama kolmen sivun esipuhe, jossa hän muun muassa kertoo siitä, miten syntyi ajatus lähettää *Il Novecento Italianon* näyttely Tukholmaan. Sarfattin teksti noudattaa monelta osin virallisen kanssakäymisen vaatimaa kohteliaisuutta, mutta kulttuurisuhdediskurssinkin huomioon ottaen välillä yltyöpäisessä muodossa. Sarfatti kehui ruotsalaisia, jotka olivat ”niin suurenmoisella tavalla onnistuneet antamaan kauneudenkaipuulleen uuden ja jalon ilmauksen maalaustaiteessa, kuvanveistossa, modernissa dekoratiivisessa taiteessa ja arkkitehtuurissa”. Hän kirjoitti, kuinka suuri kunnia *Il Novecento Italianolle* oli saada esittäytyä Ruotsissa: se oli palkinto ryhmän taiteilijoille heidän pyrkimyksistään ja uudesta orientoitumisestaan taiteessa. Ruotsalaisten kaltaisen ”rehellisesti työskentelevän kansan” ja heidän kaltaistensa ”kriittisten ja kokeneiden tuomareiden”

121 De Marsanich / R. Legazione d'Italia in Norvegia MAE:lle, Oslo 4.2.1932, sähkö N. 784. Saapuneet sähkö (Serie Commerciali). Archivio Storico Diplomatico. MAE.

122 de Marsanich / R. Legazione d'Italia in Norvegia MAE:lle, Oslo 8.2.1932, sähkö N. 930. Saapuneet sähkö (Serie Commerciali). Archivio Storico Diplomatico. MAE.

123 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Sven Strindbergille / Liljevalchs konsthall, Helsinki 15.9.1931; Kunstnernes Hus Liljevalchs konsthallille, Oslo 15.9.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA. Kummassakin kirjeessä kiitetään saadusta Liljevalchin luettelosta.

124 Kumpikin luettelo on painettu Keskus-kirjapainossa Helsingissä.

125 TuTY:n johtokunnan kokousten 6.10.1931 (§ 5) ja 11.11.1931 (§ 1) pöytäkirjat ja pöytäkirjan 6.10.1931 liite IV Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.

edessä ryhmä halusi niin ”kunniakkaasti” kuin mahdollista näyttää, ”kuinka heidän maansa oli sodan kärsimysten ja fasistisen kumouksen koettelemusten jälkeen syntynyt uuteen elämään, jota leimasivat lujouden ja itsenäisyyden tahto”. Sarfatti kertoi melko yleisellä tasolla ja ilman nimiä, mutta erittäin kehuvasti ryhmän synnystä ja vaiheista. Ryhmä oli sitten ensimmäisen näyttelynsä 1926¹²⁶ kokenut vastustusta, mutta pikku hiljaa sen monet isommat ja pienemmät näyttelyt Italiassa ja erityisesti ulkomailla olivat tuoneet tunnustuksen ryhmän ajamille uusille arvoille. Ryhmä oli Sarfattin mukaan aina panostanut siihen, että sen näyttelyissä esitettiin vain arvokasta ja edustavaa taidetta. Ryhmän johtohahmona ja puolestapuhujana hän oli sitä mieltä, että sen ensimmäinen näyttely oli onnistunut tuomaan selkeyttä taiteeseen ja ratkaisuja joillekin tärkeille ongelmille. Sitä seuranneet näyttelyt olivat puolestaan tuoneet esiin uusia ratkaisuja ja varmempaa orientoitumista.¹²⁷

Helsingin ja Turun luetteloista Sarfattin esipuhe puuttuu kokonaan, mutta Oslon luettelossa se on. Siitä on kuitenkin jätetty pois kolme lyhyttä kappaletta, ja lisäksi ne kohdat näyttelyn syntyhistoriaa lukuun ottamatta, joissa mainittiin ruotsalaiset tai Ruotsi, on korvattu sanoilla ”nordboe” ja ”Norden”. Hintze kysyi Sven Strindbergiltä, voisiko johdantoa käyttää myös Helsingin ja Turun luetteloissa, ja sai myöntävän vastauksen sekä luvan muuttaa sitä Helsinkiin sopivaksi.¹²⁸ Jostain syystä Suomessa päätettiin kuitenkin jättää se pois, vaikka suomalais-yleisö olisi saanut siitä ryhmän syntyä koskevaa tietoa. Se, että Sarfattin tekstiä ei alun perin ollut tehty kaikkiin Pohjoismaihin sopivaksi, viittaa siihen, ettei edes näyttelyn viemistä Osloon ollut suunniteltu ennen sen lähtöä Italiasta.

Kaikissa neljässä luettelossa on vajaan kahden sivun *Il Novecento* -ryhmän esittely, jonka kirjoittajaa ei mainita. Helsingin ja Turun luetteloissa kirjoituksella on otsikko ”’Il Novecento Italiano’ (Perustettu 1922)”; Ruotsin ja Norjan luetteloissa otsikkoa ei ole. Teksti esitteli kahdeksan näyttelyn taiteilijoista – he ovat Arturo Tosi, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Achille Funi, Mario Sironi, Massimo Campigli, Libero Andreotti ja Marino Marini – ja mainitsi Arturo Tosin ryhmän perustajista vanhimmaiksi ja Giorgio de Chiricon ja Massimo Campiglin ryhmän kansainvälisesti tunnetuimmiksi taiteilijoiksi. Kirjoittaja korosti Italian taiteen klassisistista linjaa. Kuvanveistolla oli samalla kuitenkin realistisempi leima, kun taas maalaustaidetta hallitsi kirjoittajan mielestä ”kirjallinen tarkoituksellisuus”.¹²⁹

Erik Kruskopfin mielestä esipuheen on kirjoittanut Bertel Hintze.¹³⁰ Tätä mahdollisuutta pohtiessa voi todeta, että Hintze tunsi

126 *Il Novecento* -ryhmän ensimmäinen näyttely oli vuonna 1923 ja laajentuneen *Il Novecento Italianon* vuonna 1926.

127 Sarfatti 1931.

128 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Sven Strindbergille / Liljevalchs konsthall, Helsinki 15.9.1931; Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, Tukholma 17.9.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

129 ”*Il Novecento Italiano*”. *Nykyaiakaista italialaista taidetta. Nutida italiensk konst* 1931. Artikkelin ”*Il Novecento Italiano*” (Perustettu 1922) on luettelon sivuilla 5–6 suomeksi ja sivuilla 7–8 ruotsiksi.

130 Kruskopf 1998, 104.

italialaista ja eurooppalaista 1900-luvun taidetta, sillä hän oli juuri edellisenä vuonna julkaisut *Modern konst* -kirjansa toisen osan, joka käsittelee nimenomaan 1900-luvun alun taidetta 1920-luvulle asti. Kirjassa on erillinen luku futurismista. Siinä mainittiin *Valori Plastici* -ryhmä, josta Hintze kirjoitti myös kirjan viimeisessä luvussa ”Mot en ny verklighets-skildring”. Lisäksi hän käsitteli Giorgio de Chiricoa surrealismien yhteydessä. Kirja ei kuitenkaan ulotu ajallisesti *Il Novecento* -ryhmään asti.¹³¹ Hintzeä vastaan puhuu kuitenkin se, että teksti on identtinen kaikissa luetteloissa. On vaikea kuvitella, että Ruotsiin alun perin suunnitellun italialaisen näyttelyn luetteloon olisi pyydetty teksti suomalaiselta kirjoittajalta, vaikka Suomesta olisi löytynyt asiantuntevakin kirjoittaja. Esittelytekstissä on yksi kohta, joka sitoo tekstin Suomeen: Mario Sironin taidetta verrataan siinä suomalaiseen taiteeseen sen yksinkertaistamispyrkimysten ja tumman väriasteikon takia. Sironi oli kirjoittajan mielestä näyttelyn taiteilijoista ehkä vaikeimmin lähestyttävä.¹³² Vertaillua Ruotsin tai Norjan taiteeseen ei ollut.

Helsingin Sanomien kriitikko Edvard Richter arveli, että tekstin oli kirjoittanut joku näyttelykomitean italialaisista jäsenistä. Hän totesi Sironi-kohdasta: ”Ulkomaalaisen havainto meidän taiteestamme, niin vähän mairitteleva kuin se onkin, epäilemättä on osittain tosi. Värien tummuus, raskaus, jopa sameuskin on kuin onkin meidän heikoimpia puolia yleensä. Mitä ’tympäisevään yksinkertaistuttamiseen’ tulee, pitäne se vain ani harvoin ja vain äärimmäisyysilmiöihimme nähden paikkansa. Sillä aivan eksentristä ekspressionismia on meidän pienissä ja köyhissä oloissamme mahdoton ylläpitää, se kun kuoleutuu jo taloudellisen kannatuksenkin puutteeseen.”¹³³ Richter tunsikin Hintzen ja voisi kuvitella hänen Helsingin silloisissa pienehköissä taidepiireissä tienneen, jos Hintze olisi kirjoittanut esittelyn. Myös *Hufvudstadsbladetin* arvostelijan Signe Tandefeltin mielestä esipuheen kirjoittaja oli italialainen. Sironin taiteen mystinen eläytyminen luontoon oli hänestä se tekijä, joka sai taiteilijan maanmiehen vertaamaan Sironin taidetta moderniin suomalaiseen taiteeseen.¹³⁴

On tietenkin olemassa myös mahdollisuus, että teksti kirjoitettiin Ruotsissa, joko ryhmän toimittaman aineiston pohjalta tai ilman sitä. Sen kirjoittaja olisi silloin voinut ollut Carl Gunne. Mielestäni on silti vaikea kuvitella, että Italiasta olisi lähetetty kierto- näyttely, jonka luettelon esittelyteksti olisi kirjoitettu vasta ensimmäisessä kohdemaassa, etenkin kun kyseessä oli taiteilijaryhmä, jonka johtohahmoin kuului Margherita Sarfatti tapainen kirjoittaja ja kriitikko. Italialaisista mahdollinen kirjoittaja on juuri Sarfatti, joka tunsikin hyvin oman aikansa tai-

131 Ks. Hintze 1930. Futurismi-luku on sivuilla 131–154, de Chiricosta 264–268 ja *Valori Plastici* -ryhmästä 153–154, 305–306.

132 Mainittu kohta näyttelyluettelon sivulla 5 on: ”hänen [Sironin] maalaustensa melkein tympäisevä yksinkertaistuttaminen ja tumma väriasteikko muistuttavat modernia suomalaista taidetta.”

133 E. Richter, ”Italian uutta taidetta. II.” HS 8.11.1931.

134 S. T–lt., ”Den italienska konstutställningen.” Hbl 26.10.1931.

detta. Viittaus Sironin ja suomalaisen taiteen yhteyksiin edellyttää, että kirjoittajalla oli jonkinlainen käsitys Suomen senhetkisestä taiteesta. Tunsiko Sarfatti sitä? Kesän 1930 matka Tukholmaan oli hänen ensimmäinen vierailunsa Pohjolaan. Mitään Suomen taiteen näyttelyä ei silloin siellä ollut. Sarfatti olisi saattanut nähdä suomalaista taidetta muilla Euroopan-matkoillaan, sillä esimerkiksi Amsterdamissa oli suomalainen taidenäyttely juuri vuonna 1931. Todennäköisintä on, että teksti toimitettiin valmiina Italiasta tai sitä muokattiin Ruotsissa Italiasta saadun tekstin pohjalta. Ilmeisesti ainakin osittain juuri luettelotekstin vaikutuksesta Hintze kuvaili *Uuden Suomen* haastattelussa Sironin taidetta ”sallismaiseksi”.¹³⁵

Näyttelyluetteloissa on luettelo-osa, jossa ovat kaikki näyttelyn taiteilijat ja heidän näyttelyssä esillä olleet teoksensa. Helsingin ja Turun luetteloiden lopussa on erillinen kuvaliite, jossa on 16 kuvaa 15 taiteilijan teoksista. Alberto Saliettiin teoksista on kaksi kuvaa. Kuvat eivät olleet itsestään selvyyttä tuon ajan näyttelyluetteloissa, ja Hintze kirjoittikin Haartmanille, että luettelo saa kuvista arvokkaan leiman ja ne helpottavat myyntiä.¹³⁶ Tukholman luettelossa kuvia on kaksinkertainen määrä. Kuvien vähentämisen Suomen luettelosta aiheutti todennäköisesti tarve pienentää luettelon painokustannuksia.

Hintze tiedusteli Tukholmasta, millä ehdoilla olisi mahdollista saada sieltä lainaan tai ”huonoimmassa tapauksessa ostaa”, kuitenkin alennettuun hintaan, 16 kuvakliseettä, jotka oli valmistettu Liljevalchin luetteloa varten. Hintze lähetti Strindbergille listan toimimistaan kliseistä.¹³⁷ Kuvien määrä päätettiin jo varhaisessa vaiheessa, ja kuvavalinnan teki todennäköisesti juuri Hintze, mutta Tukholmassa kuvatuista teoksista. Kliseiden lainaaminen maksoi loppujen lopuksi postituskuluineen 84 kruunua.¹³⁸ Oslon näyttelyn luettelossa on myös 16 kuvaa, mutta niistä vain yhdeksän on samoja kuin Suomen luetteloissa, joten siellä tehtiin oma kuvavalinta.¹³⁹

5.1.5 Näyttelyn sisältö ja teosmyynti

Il Novecento Italiano -näyttelyssä oli teoksia yhteensä 182 ja taiteilijoita 52.¹⁴⁰ Kotimaassaan ryhmä oli järjestänyt suurempiakin näyttelyitä¹⁴¹, mutta Suomeen tuotukin oli huomattavan kokoinen. Laajuus sopi Sarfattin pyrkimykseen mahdollisimman monien oman ajan taiteen suuntien keräämisestä *Novecento*-sateenvarjon alle. Koska kyseessä oli ulkomaille suunnattu näyttely, sillä oli taiteilijoiden ja teosten määrästä päätellen myös tarkoitus antaa kattava kuva ryhmän ja laajemmin italialaisesta nykyaiteesta. Mukana oli eniten maalaustaidetta.

- 135 Altti., ”Italialaista Taidehallissa.” US 17.10.1931.
- 136 TuTY:n johtokunnan kokouksen 6.10.1931 pöytäkirja § 5 ja liite IV Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.
- 137 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Sven Strindbergille / Liljevalchs konsthall, Helsinki 15.9.1931 ja 30.9.1931; Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, Tukholma 17.9.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA; Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931. TuTY:n johtokunnan kokouksen 6.10.1931 pöytäkirja § 5 ja liite IV. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA. Hintzen pyytämät kuvakliseet olivat juuri ne, jotka luetteloon sitten painettiin: Libero Andreotti, Brandano, Fernando Autori, *Il Duce*, Nino Bertolletti, *Taidemaalari De Chirico*, Pompeo Borra, *Maisema*, Carlo Carrà, *Uimarit*, Felice Casorati, *Vahakuvat*, Giorgio de Chirico, *Hevosia*, Riccardo Francalancia, *Nature morte*, Francesco Messina, *Nyrkkeilijä*, Filippo de Pisis, *Kaloja*, Domenico Rambelli, *Kookas tyttö*, Alberto Salietti, *Alaston ja Kaivolta paluu*, Emilio Sobrero, *Colosseum*, Francesco Trombadori, *Maisema* ja Gigiotti Zanini, *Venuksen syntymä*.
- 138 Sven Strindberg / Liljevalchs konsthall Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, Tukholma 3.10.1931; Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Sven Strindbergille / Liljevalchs konsthall, Helsinki 14.11.1931 ja 4.12.1931. E I 1931. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA. Strindberg lähetti 15 kliseettä lokakuun alussa. Yksi toivottu klisee oli annettu eteenpäin näyttelyn etukäteismainontaa varten, mutta Taidehalli saattoi pyytää sen suoraan tältä toiselta taholta.
- 139 Jean Heiberg / Kunstnernes Hus Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, Oslo 9.12.1931. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA. Hintze lähetti Osloon 17 klisettä, joista Kunstnernes Hus maksoi Taidehallille 45 Norjan kruunua.
- 140 Näyttelyn taiteilijat olivat Cristoforo de Amicis, Libero Andreotti, Fernando Autori, Ugo Bernasconi, Nino Bertolletti, Alberto Bevilacqua, Biazzi, Angelo del Bon, Pompeo Borra, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Gisberto Ceracchini, Gigi Chessa, Giorgio de Chirico, Giovanni Costetti, Franco Dani, Fillia, Riccardo Francalancia, Achille Funi, Nicola Galante, Raffaele De Grada, Virgilio Guidi, Achille Lega, Carlo Levi, Osvaldo Licini, Umberto Lilloni, Mario Mafai, Alberto Magnelli, Marino Marini, Piero Marussig, Francesco Menzio, Francesco Messina, Giuseppe Montanari, Cesare Monti, Enrico Paulucci, Guido Peyron, Ottavio Pinna, Felice (p.o. Filippo) de Pisis, Silvio Pucci, Quirino Ruggeri (taiteilijan sukunimi on Helsingin luettelossa kirjoitettu väärin muotoon Ruggieri), Domenico Rambelli, Mauro Reggiani, Pippo Rizzo, Francesco de Rocchi, Romano Romanelli, Alberto Salietti, Mario Sironi, Emilio Sobrero, Arturo Tosi, Francesco Trombadori ja Gigiotti Zanini.
- 141 Esim. vuoden 1926 näyttelyssä oli 114 taiteilijaa.



MASSIMO CAMPIGLIN *Naisen muotokuva* (1931) ostettiin Ateneumin taidekokoelmiin *Il Novecento Italiano* -näyttelystä vuonna 1931. KUVA: VTM/KKA/JANNE MÄKINEN. © Kuvasto 2012.

Kuvanveistäjiä oli kuusi ja veistoksia 15. Lisäksi esillä oli Fernando Auctorin kuusi hiilipiirustusta ja Biazzin kolme kivipiirustusta. Syyskuun lopussa 1931 Hintze kertoi, että näyttelyyn saattoi tulla vielä lisää teoksia: muutama Gino Severinin maalaus ja yksi Giorgio Morandin teos.¹⁴² Näin ei kuitenkaan tapahtunut.

Margherita Sarfatti korosti Tukholman luettelon esipuheessa, että näyttelyyn oli haluttu koota parasta italialaista nykytaidetta.¹⁴³ Hän ja Salietti tunsivat ryhmän ja Italian taiteen hyvin, joten heillä oli sisältötuntemuksen puolesta mahdollisuus koota ryhmää hyvin esittelevä näyttely. Thyra Lundgrenin mukaan Roomassa alkuvuodesta auki ollut quadriennaali-näyttely oli pakottanut toivottavan materiaalin huomattavaan vähentämiseen.¹⁴⁴ Saman asian nosti Ruotsissa esiin Gustaf Näsström *Stockholms Dagbladissa*. Hänestä näyttely oli yleistasoltaan poikkeuksellisen hyvä, etenkin viralliseksi näyttelyksi, mutta ilman quadriennaalia se olisi ollut vielä huomattavasti parempi.¹⁴⁵ Näyttely ei siten ehkä vastannut täysin sen kokoajien toiveita.

Taidehallin intendentti mainosti *Helsingin Sanomissa* ennen näyttelyn avaamista, että se oli laaja ja ”monipuolisesti eri suuntia edustava”.¹⁴⁶ Tämän etukäteisinfon taustalla oli näyttelyn taiteen faktisen heterogeenisyyden ohella halu mainostaa sitä laajasti Italian taidetta kattavana ja siten yleisöä houkuttelevana näyttelynä. Avajaispäivänä julkaistussa *Uuden Suomen* haastattelussa Hintze kertoi, että *Il Novecento Italiano*on kuuluivat kaikki Italian parhaat nuoret taiteilijat. Hän myös kehotti kaikkia tulemaan näyttelyyn vakuuttuakseen Italian nykytaiteen korkeasta tasosta.¹⁴⁷ Suomen taideakatemia kirjoitti anoessaan vuonna 1937 rahaa opetusministeriöltä Italiassa järjestettävää Suomen taiteen näyttelyä varten, että *Il Novecento Italiano* -näyttelyyn osallistuivat ”melkein kaikki maan [Italian] suurimmat 1900-luvun taiteilijat”.¹⁴⁸ Tilanne suosi liioittelua: koska Suomen taiteen näyttelylle haluttiin rahaa, se esitettiin välttämättömäksi vaihtonäyttelyksi vuoden 1931 näyttelylle, jonka merkitystä oli sen vuoksi tarpeen voimakkaasti korostaa. Näyttelyn 52 taiteilijan joukossa oli joka tapauksessa monia erittäin tunnettuja ja arvostettuja taiteilijoita.

Fasismien ajan taide-elämästä ja näyttelystä *Hufvudstadsbladetissa* kirjoittanut ruotsalainen taiteilija ja kirjailija Thyra Lundgren aloitti artikkelinsa lausunnolla, joka kuvaa tuon ajan käsityksiä yleisemminkin. Hänen mukaan virallisia näyttelyitä epäili mielellään puolueellisuudesta ja nuoret hyvät taiteilijat saivat harvoin virallista suojaa itselleen. Sen sijaan tapahtui niin, että merkityksettömät maalarit saattoivat olla edustettuina yhdellä yksittäisellä hyvällä työllä, kun taas suuri taiteilija oli

142 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Axel Haartmanille / Turun Taidemuseo, Helsinki 30.9.1931 TuTY:n johtokunnan kokouksen 6.10.1931 pöytäkirja § 5 ja liite IV. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.

143 Sarfatti 1931.

144 Lundgren, Thyra, ”Italiensk konst från futurismen till i dag.” Hbl 18.10.1931. Lundgren kirjoitti quadriennaalin olleen Roomassa samaan aikaan, mutta se oli auki tammikuusta kesäkuuhun 1931.

145 Näsström, Gustaf, ”Fascistisk konst inleder säsongen i Konsthallen.” Stockholms Dagblad 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

146 ”1900-luvun italialaista taidetta Helsingissä. Taidehallissa avajaiset ensi lauantaina.” HS 13.10.1931.

147 Altti., ”Italialaista Taidehallissa.” US 17.10.1931. Lehden toimituksesta soitettiin Hintzelle ja haastateltiin häntä puhelimitse.

148 STA:n raha-anomus OPM:lle 24.2.1937. Liite STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirjaan § 8. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA ja AD 301/73 1937. OPMA. KA (koskee Italiassa 1937 järjestettyä Suomen taiteen näyttelyä).

huonosti edustettuna keskinkertaisella teoksella. Hänen mielestään tämä jälkimmäinen piti tietyissä suhteissa paikkansa Suomeen tuodun näyttelyn suhteen quadriennaalin takia.¹⁴⁹

*Åbo Underrättelser*issä tuotiin esiin samanlainen ajatus virallisten näyttelyjen luonteesta yleensä, vaikka siinä oltiinkin *Il Novecento Italiano* -näyttelystä eri mieltä kuin Lundgren. Lehden mukaan näyttely oli syntynyt virallisena toimeksiantona, mutta siitä huolimatta sillä ei ollut virallista akateemista leimaa, vaan joukossa oli taiteilijoita, jotka olivat kuuluneet futurismiin, joka ei aina ollut ollut hyväksyttyä.¹⁵⁰

Myös ruotsalaisissa lehtikirjoituksissa pohdittiin virallisen näyttelyn ongelmaa. Gustaf Näsströmin mielestä näyttely oli poikkeuksellisen hyvä viralliseksi näyttelyksi.¹⁵¹ Koko näyttelyyn melko kielteisesti suhtautunut Karl Asplund kirjoitti, että ulkomaisen näyttelyn virallisuus, se että se oli osa virallisia kahden maan kulttuurisuhteita, asetti kriitikon hankalaan asemaan hänen pohtiessaan, kuinka suoraan tuollaisesta näyttelystä saattoi sanoa mielipiteensä. Asplund kirjoitti: ”Yksinkertaisella kriitikolla ei pitäisi olla paljon muuta sanottavaa kuin pokata ja sanoa, että kaikki on hyvää ja että meille on hyvin opettavaista ja arvokasta tutustua italialaisen kuvataiteen uusimpiin liikkeisiin.”¹⁵² Kriitikin rehellisyyden ja virallisen näyttelyn suhdetta pohdittiin Suomessakin silloin tällöin, myös vuonna 1937 italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyn yhteydessä.¹⁵³ Ruotsissa *Social-Demokraten*-lehden arvostelija puolestaan totesi, että oli vaikea etukäteen tietää, mitä odottaa viralliselta näyttelyltä. Kun muisti aikaisemmat viralliset näyttelyt, piti olla valmis ”banaaliin ja sokeroituun akateemiseen keitokseen”. Tai kun Italia oli kyseessä ja otti huomioon siellä syntyneen futurismin, saattoi odottaa myös äärimmäisyysilmiöitä. Kumpaakaan ei kuitenkaan ollut mukana.¹⁵⁴

Kaikki näyttelyn teokset olivat vuoden 1922 jälkeiseltä ajalta, joten kyseessä oli nimenomaan nykytaiteen näyttely ja teokset ryhmän toiminta-ajalta. Siinä ei ollut mukana jäsenten aikaisempaa tuotantoa, vaikka se olisi ollut hyvin tunnettua, kuten esimerkiksi de Chiricon *Pittura metafisica* -kauden teokset 1910-luvulta. Useimmat teoksista olivat Bertel Hintzen antaman tiedon mukaan myytävänä. *Uuden Suomen* puhelinhaastattelussa hän kertoi, että hinnat olivat suomalaisille korkeat, mihin vaikutti alentunut markan arvo. Halvin myytävistä teoksista oli hinnaltaan noin 4 000 markkaa ja kallein 40 000 markkaa. Hintze kuitenkin korosti, ettei myynti ollut näyttelyssä pääasia.¹⁵⁵

Nationalmuseum osti näyttelystä Liljevalchin taidehallista kolme teosta, Giorgio de Chiricon hevosaiheisen maalauksen, joita oli näyttelyssä kolme, Massimo Campiglin maalauksen *Naisia kävelyllä* sekä

149 Lundgren, Thyra, ”Italiensk konst från futurismen till i dag.” Hbl 18.10.1931.

150 ”Italiensk konst.” ÅU 21.11.1931. Kirjoittajaa ei jutun yhteydessä mainita.

151 Näsström, Gustaf, ”Fascistisk konst inleder säsongen i Konsthallen.” Stockholms Dagblad 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

152 Asplund, Karl, ”Nutida italiensk konst i Liljevalchs.” Svenska Dagbladet 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

153 Ks. tämän tutkimuksen luku 5.5.5.

154 E. R-g., ”Ny italiensk konst i Liljevalchs hall.” Social-Demokraten 10.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

155 Altti., ”Italialaista Taidehallissa.” US 17.10.1931.

Mario Sironin *Maiseman*, joiden hinnat olivat 7 000, 3 000 ja 3 000 liiraa. Teokset olivat edelleen mukana Helsingissä, Turussa ja Oslissa ja luovutettiin museolle vasta maaliskuussa 1932.¹⁵⁶ Campigli tuntuu herättäneen erityistä innostusta Pohjolassa, sillä myös Ateneumin taidekokoelmiin hankittiin näyttelystä Campiglin teos, *Naisen muotokuva*,¹⁵⁷ joka oli ainoa näyttelystä Suomessa myyty teos.¹⁵⁸ Elena Pontiggian mukaan monet niistä harvoista italialaisen modernin taiteen teoksista, joita on eurooppalaisissa museoissa, on ostettu nimenomaan *novecentistien* näyttelyistä.¹⁵⁹ Campiglin teos jäi Suomeen Turun näyttelyn jälkeen.

Suomen Taideyhdistyksen normaalit ostomäärärahat eivät riittäneet Campiglin maalauksen hankintaan, joten Taideakatemia anoi opetusministeriöltä valtion varoista määrärahaa ostoa varten. Sen hinta oli 3 000 liiraa eli 7 710 markkaa, ja ministeriö myönsikin Taideakatemialle 7 700 markkaa raha-arpajaisten voittovaroista.¹⁶⁰ Hintzen ilmoittaman näyttelyn teosten hintahaitarin perusteella teos oli edullisimmasta päästä. Se oli samanhintainen kuin Tukholmaan ostetut Campiglin ja Sironin teokset. Osto uutisoitiin useissa sanomalehdissä,¹⁶¹ ja Campigli sai Suomessa pääosin positiiviset arviot.¹⁶²

Taideakatemia katsoi, että sillä oli velvollisuus ostaa jokin teos näyttelyn ”laajakantoisen merkityksen ja sen järjestelytoimikuntien arvovaltaisen virallisen kokoonpanon” vuoksi.¹⁶³ Osto perusteluineen on todiste siitä, että viralliseen näyttelyvaihtoon katsottiin Suomessa kuuluvan se, että julkinen taho osti jonkin teoksen ulkomaisesta näyttelystä julkiseen kokoelmaan. Tekona se kuuluu viralliseen kulttuurisuhteiden hoitoon ja on osana näyttelyiden ilmentämää kulttuurisuhdediskurssia verrattavissa tiettyihin tapoihin puhua ja kirjoittaa. Muina esimerkkeinä ulkomaisista näyttelyistä aikaisemmin tehdyistä ostoista voi mainita ostot belgialaisesta ja virolaisesta näyttelystä vuonna 1929.¹⁶⁴ Ulkomaiset näyttelyt olivat käytännössä yksi harvoista mahdollisista tavoista hankkia muiden maiden taidetta Ateneumin kokoelmiin. Italialaisen näyttelyn yhteydessä tehty rahanomus antoi Suomen taideakatemialle oivallisen tilaisuuden tuoda – ilmeisesti jälleen kerran – opetusministeriön tietoon se, ettei Taideyhdistys pystynyt käytössään olleilla määrärahoilla ostamaan ulkomaista taidetta.

Asiakirjoista ei löydy perusteluita sille, miksi valittiin juuri Campiglin teos ja tämä nimenomainen maalaus. Ostajat luonnehtivat Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemian vuosikertomuksessa taiteilijaa ”kansainvälisesti tunnetuksi ja arvossapidetyksi taiteilijaksi,

- 156 Axel Gauffin / Nationalmuseum Liljevalchs konsthallille, Tukholma 25.9.1931; Carl Gunne Nationalmuseumin johtajalle, Tukholma 6.10.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA. Maalaukset ovat nykyisin Moderna Museetin kokoelmissa Tukholmassa: Giorgio de Chirico, *Hevonen* n. 1925, öljy kankaalle, 92 × 73 cm, NM 2900, Massimo Campigli, *Naisia kävelyllä* 1929 (1931 luettelossa nro 33 nimellä *Kävely*), öljy kankaalle, 73 × 92 cm, NM 2899 ja Mario Sironi, *Maisema* (ei vuotta), öljy puulle, 50 × 61 cm, NM 2901. Tukholmaan ostetut teokset ovat mukana suomalaisissa näyttelyluetteloissa, mutta niiden mukanaolo Suomessa mainitaan myös lehdessä: ”Italiensk konst i Konsthallen.” Hbl 13.10.1931. Nationalmuseumin ostot uutisoitiin myös suomalaislehdissä, mutta niissä puhutaan vain kahden teoksen, de Chiricon ja Campiglin maalauksen ostamisesta. Ks. E. Richter, ”Italian uutta taidetta. II.” HS 8.11.1931; Hr. Y., ”IL NOVECENTO ITALIANO.” ÄU 20.11.1931.
- 157 Massimo Campigli, *Naisen muotokuva* (1931 luettelossa nro 29 nimellä *Muotokuva*) 1931, öljy kankaalle, 66 × 54,5 cm, A III 1797.
- 158 Helsingin Taidehallin myyntikirja 1928–1939. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa.
- 159 Pontiggia 2003a, 9.
- 160 STY ja TA OPM:lle, Helsinki 20.10.1931. AD 1255/292 1931 Eb 66 M27/26/II. OPMA. KA; Palmqvist 1932, 19; Stjernschantz 1932, 24.
- 161 Ks. mm. ”Konstspalten. Nyförvärv.” Hbl 1.11.1931; ”Nyförvärv till Ateneum.” Sv. Pr. 30.10.1931; ”Taidepalsta. Uusi taulu Ateneumin kokoelmiin.” US 31.10.1931; ”Bildkonst. Italienskt konstförvärv till Ateneum.” ÄU 23.12.1931.
- 162 Ks. E. Richter, ”Italian uutta taidetta. II.” HS 8.11.1931; Lundgren, Thyra, ”Italiensk konst från futurismen till i dag.” Hbl 18.10.1931; S., ”Den italienska konstupställningen.” Sv. Pr. 24.10.1931; O. O-n., ”Il Novecento Italiano.” Näyttely taidehallissa.” US 18.10.1931; W. P-o., ”Nykyajan italialaista taidetta. Yleisiä huomautuksia ”IL NOVECENTO ITALIANON” näyttelyn johdosta.” TS 29.11.1931; L.-I. R., ”Nutida italiensk konst.” ÄU 26.11.1931; S. F., ”Kring ’Novecento Italiano.’” Nya Argus 19/1931, 246; Wikström, Holger, ”Il Novecento Italiano - - -.” Konstrevyn 2/1931, 13; E S-nen., ”Il novecento italiano” näyttely Taidehallissa.” SSd 23.10.1931. Ruotsalaisen arvostelijan Gustaf Näsströmin mielestä ilmeisesti juuri Ateneumiin ostettu Campiglin sielukas tytön muotokuva oli näyttelyn paras taideteos sekä henkistyneen ilmaisuksa että hienostuneen valöörinkäsitte-lynsä takia. Ks. Näsström, Gustaf, ”Fascistisk konst inleder säsongen i Konsthallen.” Stockholms Dagblad 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.
- 163 STY ja TA OPM:lle, Helsinki 20.10.1931. AD 1255/292 1931 Eb 66 M27/26/II. OPMA. KA.
- 164 STA:n kokousten 9.2.1929 (§ 3) ja 12.4.1929 (§ 7) pöytäkirjat. Pöytäkirjat 1926–1934 C 33. STYA I. KKA.

joka on lähtenyt futuristien riveistä, mutta myöhemmin joutunut antiikin klassillisen taiteen, lähinnä katakombien maalauksen vaikutuksen alaiseksi”. Se ja samana vuonna Antellin kokoelmiin ostettu Maurice de Vlaminckin *Maisema* (1912) olivat ”huomattavia” teoksia, jotka edustivat kokoelmissa ”nykyaikaista ulkomaista maalaustaidetta”.¹⁶⁵ Näyttelyluettelon tekstissä Campiglin katsottiin edustavan samaa kirjallisesti painotunutta maalausta kuin de Chiricon, mutta Campigli ”valaa taiteensa jäykkään, kaavamaiseen muotoon, nähtävästi klassillisen antiikin seinämaalaustaiteen innoittamana”. Hän toisti samaa arkaistista ihmistyyppiä ja sai aikaan suggeroivan vaikutuksen.¹⁶⁶

5.1.6 Näyttelyn vastaanotto ja merkitys Suomessa

5.1.6.1 YLEISÖ

Näyttelyä mainostettiin lehdissä ”suurta huomiota herättäneenä ja suurta tunnustusta saaneena”.¹⁶⁷ Se oli myös ”ainutlaatuinen tilaisuus tutustua Italian uusimpaan taiteeseen”.¹⁶⁸ Suomi oli niin kaukana Euroopan taidekeskuksista, että suomalaiset olisivat täysin tietämättömiä oman ajan taiteesta, jos maahan ei saataisi ulkomaisen taiteen näyttelyitä.¹⁶⁹ Jälkimmäiset kommentit eivät olleet pelkkää mainosta. Monille matkustamisen mahdollisuudet olivat vähäiset, ja ulkomaisia näyttelyitä pidettiin senkin vuoksi tärkeinä, kuten olen aikaisemmin todennut. Ne olivat osa taideyleisön ja kotimaan taiteilijoiden taidekasvatusta. Turussa huomioitiin myös se, että sinne saatiin hyvin harvoin merkittäviä ulkomaisia näyttelyitä ja että näyttely oli elämys sellaiselle, jolla muuten ei ollut mahdollisuutta nähdä, mitä taiteilijat Euroopassa loivat.¹⁷⁰

Näyttelyn saavutettavuus pyrittiin ottamaan huomioon. Normaaleihin aukioloaikoihin, arkisin klo 11–17 ja sunnuntaisin 12–16, lisättiin Helsingin Taidehallissa myös arki-ilta klo 19–21, jolloin pääsymaksu oli myös alempi – 5 markkaa – kuin päivisin ja sunnuntaina. Lehdissä kerrottiin, että ilta-aukioloaika oli otettu käyttöön ”yleisön pyynnöstä”, jotta voitaisiin antaa taiteesta kiinnostuneille tilaisuus mahdollisimman laajasti tutustua näyttelyyn.¹⁷¹ Koululaisryhmille, jotka saapuivat ”opastajan johdolla”, pääsymaksu oli vain yksi markka oppilaalta. Yleisöä myös houkuteltiin Taidehalliin ilmoittamalla loppuvaiheessa lehdissä, että näyttely oli auki enää muutaman päivän, viimeistä sunnuntaita ja lopulta viimeistä päivää.¹⁷²

Asiakirjalähteet paljastavat, että mainostamisesta, useista arvioista, illan aukioloista ja alennetuista pääsymaksuista huolimatta näyttely ei saavuttanut suurta yleisösuosiota Helsingissä. Taidehallin hallituksen

165 Stjernschantz 1932, 24.

166 ”Il Novecento Italiano” Nykyaikaista italialaista taidetta. *Nutida italiensk konst* 1931, 6.

167 ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely.” HS 19.10.1931; ”Taidepalsta. Italialainen taidenäyttely.” US 19.10.1931; ”Taidenäyttelyt. Italialainen näyttely.” HS 30.10.1931; ”Taidepalsta. Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely.” US 30.10.1931.

168 Altti., ”Italialaista Taidehallissa.” US 17.10.1931.

169 ”Italiensk konst i Konsthallen.” Hbl 13.10.1931.

170 Hr Y., ”IL NOVECENTO ITALIA-NO.” ÄU 20.11.1931.

171 ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely.” HS 26.10.1931; ”Taidepalsta. Italialainen taidenäyttely.” US 26.10.1931; ”Konstspalten. Italienska konstutställningen.” Hbl 26.10.1931.

172 Ks. mm. ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely.” HS 19.10.1931, 26.10.1931 ja 7.11.1931; ”Taidenäyttelyt. Italialainen näyttely.” 30.10.1931, ”Taidenäyttely. Italialainen taidenäyttely.” HS 10.11.1931; ”Taidenäyttelyt. Italialainen näyttely.” HS 8.11.1931; ”Taidepalsta. Italialainen taidenäyttely.” US 19.10.1931, 26.10.1931, 7.11.1931, 8.11.1931 ja 10.11.1931; ”Taidepalsta. Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely.” US 30.10.1931; ”Konstrevy. Den italienska utställningen.” Sv. Pr. 7.11.1931; ”Konstspalten. Italienska konstutställningen.” Hbl 26.10.1931, 30.10.1931, 3.11.1931 ja 8.11.1931; ”Konstspalten. Italienska utställningen.” Hbl 7.11.1931 ja 10.11.1931.

vuosikertomuksessa vuodelta 1931 todettiin, että Taidehalli taisteli yhä lisääntyviä vaikeuksia vastaan, joihin vaikutti maan vaikea taloudellinen tilanne. Teosten myynti oli noussut jonkin verran, mutta näyttelykävijöiden määrä oli vähentynyt. Vuosikertomuksen mukaan erityisesti kiinnostus nuorempaan kuvataiteeseen oli laimentunut. Kävijämäärä oli jo kevätkaudella ollut laskussa, mutta vuoden neljän viimeisen kuukauden aikana se oli laskenut huomattavasti ”huolimatta siitä, että vuoden kaksi suurinta ja ehken mielenkiintoisinta näyttelyä, *’Il Novecento Italiano’* sekä Pohjoismaiden välinen graafillinen näyttely, oli järjestetty Taidehalliin juuri näinä kuukausina”.¹⁷³ Italian näyttely tuotti myös Taidehallille rahallista tappiota 15 000 markkaa, mikä oli huomattava osuus koko vuoden 1931 tappiosta, 20 000 markasta.¹⁷⁴ Hintze kertoi Sven Strindbergille marraskuussa, että hän oli jo etukäteen ollut varautunut siihen, ettei näyttely tuottaisi mitään loistavaa taloudellista tulosta.¹⁷⁵

Jostain syystä näyttelyllä ei ollut yleisövetovoimaa. Ei siitäkään huolimatta, että Hintzekin kuvasi näyttelyn olleen todella hyvä taiteellinen menestys ja näyttelyn vain parantuneen jokaisella katselukerralla. Taidemarkkinat olivat niin synkät, että Taidehallin ohjelmistoon oli Hintzen mukaan yhä enemmän otettava muita kuin taidenäyttelyitä, kuten Punaisen Ristin näyttely, josta Taidehalli neuvotteli Liljevalchin kanssa. Hintze kirjoitti, ettei kukaan ollut kiinnostunut modernista taiteesta, kaikkein vähiten ostajat. Vain venäläisten maahantuomilla ”vanhoilla epävarmoilla hollantilaisilla” oli enää markkinoita Suomessa.¹⁷⁶ Hintzen sanomaa vahvistaa vain yhden teoksen myyminen *Il Novecento Italianon* näyttelystä.

Yhtenä selittävänä tekijänä huonoon yleisö- ja myyntimenestykseen oli mitä ilmeisimmin maassa vallinnut lama, joka vaikutti taiteen harrastamiseen yleisesti. Sen merkityksen juuri italialaisen näyttelyn kohdalla huomioi sekä Hintze *Uudessa Suomessa* että *Karjala*-lehden pakinoitsija palstallaan ”Kirje Helsingistä” lokakuussa 1931. Kirjoittajan mukaan ”Italialaiset saapuvat vain perin onnettomana ajankohtana. Ihmiset ajattelevat sokeria ja osakkeita eivätkä välitä mitään kuolemattomasta sielustaan”. Avajaisissa oli ollut runsas kutsuvierasyleisö ja ensimmäisenä varsinaisena aukiolopäivänä katsojia oli ollut 170, mutta ”siihenpä se tulva asettuikin”. Arkisin näyttelyssä oli käynyt korkeintaan parikymmentä vierasta, lukuun ottamatta koululaisia, jotka – kuten pakinoitsija kirjoitti – ”tulevat komennuksesta. Ja kuitenkin on tilaisuus ainutlaatuinen”. Hän teki jopa satiirisen vertailun, jossa hän asetti vastakkain *Il Novecento* -näyttelyn ja Helsingissä sen ensimmäisenä aukiolosunnuntaina samaan aikaan pidetyn koiranäyttelyn, joka ”italialaiseen verrattuna on täyn-

173 Helsingin Taidehallin hallituksen vuosikertomus vuodelta 1931. Toimintakertomukset. HTA. KKA.

174 ”Taidehalli tuottanut tänä vuonna tappiota noin 20 000 mk.” US 9.12.1931.

175 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Sven Strindbergille / Liljevalchs konsthall, Helsinki 14.11.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

176 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Sven Strindbergille / Liljevalchs konsthall, Helsinki 14.11.1931. E I 13. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

- 177 "Kirje Helsingistä." Karjala 28.10.1931.
 178 AnnaJoeli, "Il Novecento Italiano'n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä." TS 22.11.1931; "Italiensk konst." ÅU 21.11.1931; W. P.-o., "Nykyajan italialaista taidetta. Yleisiä huomautuksia 'IL NOVECENTO ITALIANON' näyttelyn johdosta." TS 29.11.1931.
 179 AnnaJoeli, "Il Novecento Italiano'n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä." TS 22.11.1931.
 180 Hr Y., "Vernissage." ÅU 22.11.1931.
 181 "Italialainen taidenäyttely. Avoimna myös iltatunteina." TS 5.12.1931; "Bildkonst. Italienska konstutställningen." ÅU 29.11.1931; "Bildkonst. Italienska utställningen." ÅU 4.12.1931.
 182 "Bildkonst. Italienska utställningen." ÅU 9.12.1931.
 183 W. P.-o., "Nykyajan italialaista taidetta. Yleisiä huomautuksia 'IL NOVECENTO ITALIANON' näyttelyn johdosta." TS 29.11.1931; "Italialainen taidenäyttely. Avoimna myös iltatunteina." TS 5.12.1931; "Bildkonst. Italiensk konst." ÅU 19.11.1931; Hr Y., "IL NOVECENTO ITALIANO." ÅU 20.11.1931; Hr Y., "Vernissage." ÅU 21.11.1931; "Bildkonst. Utställningen av italiensk konst." ÅU 12.12.1931.
 184 AnnaJoeli, "Italian taiteen näyttely Taidemuseossa. Il Novecento Italiano'n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä." TS 22.11.1931. Nimimerkki Hr Y. kirjoitti *Åbo Underrättelserissä*, että avajaisyleisö kiinnitti huomiota siihen kekseliääseen ja tehokkaaseen tapaan, jolla Haartman oli käyttänyt hyväkseen Gallénin freskokupolia valitessaan paikan Romano Romanellin Jeesus-lapsiveistokselle ja sen kummallekin puolelle asetetuille Libero Andreottin pienille veistoksille *Ylösnousemus* ja *Ristitöänto*. Ks. Hr Y., "Vernissage." ÅU 22.11.1931.
 185 TuTY:n vuosikertomus vuodelta 1931. TuTY:n pöytäkirjat 1931–1938 liitteineen. TuTMA.
 186 "Italialaisen taiteen näyttely Turussa." Turunmaa 19.11.1931.

nä eloa ja etsintää. (...) Hippodromin näyttelystä päättäen ovat koirat Helsingissä paljon suositumpia kuin taide. Italialaisessa näyttelyssä kävi sunnuntaina 170 henkeä. Koiranäyttelyssä varmaan kymmenkertaisesti se määrä".¹⁷⁷

Menestys Turussa ei ollut parempi. Taidemuseo oli auki näyttelyn aikana aluksi tiistaista sunnuntaihin klo 11–15, toisen tiedon mukaan joka päivä, ja jo avajaispäivänä myös tavallisen yleisön oli mahdollista tutustua näyttelyyn pääsymaksua vastaan.¹⁷⁸ *Turun Sanomissa* nimimerkki AnnaJoeli arveli vielä avajaisten aikaan, että näyttely saisi paljon väkeä liikkeelle.¹⁷⁹ *Åbo Underrättelserin* nimimerkki Hr Y. kirjoitti, että näyttelyssä oli yleisön mielestä paljon sellaista, joka – ellei se herättänyt suoranaista suuttumusta – antoi aihetta ihmettelyyn. Se puolestaan saattoi tuoda lisää yleisöä näyttelyyn, jossa hänen hämmästyksensä oli avajaispäivänä kävijöitä vähemmän, kuin olisi odottanut.¹⁸⁰ Pian turkulaislehdistä kirjoitettiin, että näyttelyssä oli käynyt vähän katsojia, vähemmän kuin näyttely ansaitsisi. Yleisön houkuttelemiseksi pääsymaksu pudotettiin viiteen markkaan ja aukioloaikoja pidennettiin joulukuun alussa niin, että se oli auki joka päivä ja myös illalla 18–20. Illalla pääsymaksu oli vain kolme markkaa.¹⁸¹ Viimeisen viikon näyttely oli auki päivittäin klo 11–15, mutta ei enää illalla, koska yleisö oli ollut niin vähäistä.¹⁸²

Kävijöitä oli kaiken kaikkiaan huomattavasti odotettua vähemmän, vaikka paikallisissa lehdissä näyttelyä pidettiin merkittävänä tai ainakin "valistavana ja kasvattavana" ja sen "erikoisuudenkin" arveltiin houkuttelevan. Korostettiin myös sitä, että Turkuun saatiin harvoin merkittäviä ulkomaisia näyttelyitä. Lisäksi pidettiin mielenkiintoisena nimenomaan mahdollisuutta tutustua vanhan taidemaan nykytaiteeseen.¹⁸³ Ihmisten houkuttelemiseen ei auttanut sekään, että näyttelyn turkulainen ripustus ja sen tekijä Axel Haartman saivat kiitosta *Turun Sanomissa*.¹⁸⁴

Yleisömäärä oli pettymys Turun Taideyhdistykselle. Näyttelyiden kävijöiden määrä oli yleisestikin pienentynyt, mutta yhdistys oli odottanut ensimmäisen Suomessa järjestetyn Italian näyttelyn vetävän yleisöä. Vuosikertomuksessa kirjoitettiin: "Näyttely, joka oli luonteeltaan virallinen ja oli sijoitettuna itse museohuoneistoon, siis mitä parhaimpaan ympäristöön, tuotti huomattavaa tappiota, huolimatta suhteellisen pienistä kustannuksista, joihin Yhdistys oli sitoutunut. Yritys koettaa tarjota yleisölle jotain uutta ei ikävä kyllä houkuttele uusintaan."¹⁸⁵ Huolimatta Helsingin näyttelyn kävijämäärän ilmeisestä pienuudesta, Turussa kirjoitettiin, ehkä tarkoituksellisesti, sen olleen Helsingissä hyvin suosittu.¹⁸⁶

Liljevalchin taidehallin vuosikertomuksessa näyttelyn menestystä kuvailtiin melko samaan tapaan kuin Helsingissä. Kritiikki ja tietty osa taiteesta kiinnostuneesta yleisöstä oli arvostanut sen korkealle, mutta taloudellinen tulos oli erityisen huono, samoin kuin koko vuoden tulos Liljevalchilla. Syinä olivat yleinen huono taloudellinen tilanne, tunnetuimpien nimien puuttuminen vuoden näyttelyohjelmasta sekä ihmisten näyttelyväsymys, kun gallerioissa oli niin paljon yksityisnäyttelyitä. *Il Novecento Italiano*a seurannut tšekkiläinen näyttely osoitti Liljevalchin mukaan sen, mikä oli huomattu jo aikaisemminkin: taidekäsityönäyttelyt keräsivät suuremman yleisön kuin taidenäyttelyt. Italian näyttelyssä kävi sen 26 aukiolopäivänä yhteensä 2 127 kävijää, kun taas tšekkiläiseen näyttelyyn kävi tutustumassa 8 347 katsojaa sen 23 aukiolopäivänä.¹⁸⁷

Kunstnernes Husin näyttelyistä kirjoittanut Steinar Gjessing pitää *Il Novecento* -näyttelyä taidehallin ohjelmistossa antiklimaksina sitä edeltäneen Norjassa tärkeäksi koetun saksalaista ekspressionismia esitelleen näyttelyn jälkeen. Hän vetää mutkat suoriksi käsitellessään noin yhdellä lauseella ryhmän vaiheita kirjoittaen, että nimen takana oli joukko taiteilijoita, jotka olivat ”liittyneet yhteen Mussolinin suuressa suojeluksessa 1926”. Gjessingistä näyttely esitteli ”fasistisen Italian viralliset kasvot” ja meni ohi suurempia jälkiä jättämättä.¹⁸⁸

5.1.6.2 ARVOSTELUT

Suomessa *Il Novecento Italiano* -näyttely sai paljon huomiota. Lehdissä ilmestyi etukäteen uutisia, avajaisista kerrottiin ja lehtien taidekriitikot kirjoittivat siitä kaikissa suurimmissa pääkaupungin ja Turun sanomalehdissä sekä joissakin aikakauslehdissä ja -kirjoissa. Ruotsissa ilmestyi myös useita lehtiarvosteluja näyttelyn ollessa Tukholmassa. Näyttely innosti Suomessa myös muutamaa lehtiartikkeliin, joissa tarkasteltiin fasistista taide-elämää yleisemmin.

Italiassa useaan otteeseen oleskellut ja Italiasta paljon kirjoittanut toimittaja ja kirjailija Elsa von Born paneutui aiheeseen näyttelyn aikana *Svenska Pressen*issä ja *Helsingfors-Journalen*issa. Jälkimmäisessä ilmestynyt artikkeli ”*Novecento italiano* – en presentation” esitteli ryhmän syntyvaiheita ja nimen valintaa sekä joitakin ryhmän jäseniä. Artikkelin sävy on intomielinen ja tunteellinen, ja se tuo mieleen tekstin, jonka voisi ajatella ryhmän omaksi esittelytekstiksi tai Margherita Sarfattin laatimaksi ryhmää propagoivaksi kirjoitukseksi. Yhden suoran Sarfattilainauksen lisäksi siinä onkin selvästi tämän kirjoituksista saatuja aineksia. Elsa von Born tunsu Sarfattin ja oli Italiassa nähnyt italialaista nykytaidetta, muun muassa tämän kotona. Von Bornista *Novecento* meni

187 Årsredogörelse för 1931. A I 16. Liljevalchs konsthalls arkiv. SSA.

188 Gjessing 1980, 66.

IL NOVECENTO ITALIANO -näytellyssä vuonna 1931 mukana ollut Fernando Autorin muotokuva Mussolinista (hiilipiirustus). Kuva julkaistu näyttelyn luettelossa. VTM:n KIRJASTO.



„Il Duce“
FERNANDO AUTORI

eteenpäin ”juhlallisella vakavuudella ja rautaisella tahdolla. Se tuntee yläpuolellaan Italian suuren ajan siiveniskut”.¹⁸⁹ Hän toi myös voimakkaasti esiin Margherita Sarfattin roolin ryhmän johtohahmona ja puolestapuhujana.¹⁹⁰

Elsa von Bornin näkemys fasistisesta taide-elämästä oli positiivinen, mikä ilmenee myös hänen kirjoituksistaan *Svenska Pressenissä*. Mussolini ja fasismi olivat halunneet antaa taiteilijoille ilmaisunvapauden, minkä tähden futurismistakaan ei tullut sen virallista taidetta. Hallitus ei ollut halunnut tuoda poliittisia vaikuttimia taiteellisiin yhteyksiin, mut-

189 von Born 1931; von Born 1936, 80–83.

190 von Born, Elsa, ”Modern italiensk konst. Novecento italiano.” Sv. Pr. 16.10.1931.

ta siitä huolimatta fasismi ei suhtautunut taiteeseen välinpitämättömästi. Von Born kertoi, että Mussolini oli itse tehnyt aloitteen quadriennaalin perustamisesta Roomaan ja avasi henkilökohtaisesti *Novecento*-ryhmän ensimmäisen näyttelyn vuonna 1926.¹⁹¹

Ruotsalaisen, Arabialle tuohon aikaa työskennelleen taiteilijan ja kirjailijan Thyra Lundgrenin (1897–1979) artikkeli *Hufvudstadsbladetissa* ”Italiensk konst från futurismen till i dag” kertoo, että kirjoittaja oli perehtynyt fasistisen Italian taide-elämään, jota hän esitteli taiteen arvioinnin ohella. Tarkoituksena oli auttaa orientoitumaan näyttelyyn, ja kirjoitus tarjoaakin sellaista tietoa, jota suurella yleisöllä ei ollut, esitellessään esimerkiksi näyttelytoiminnan organisaatiota ja taiteilijoiden järjestäytymistä syndikaatteineen ja syndikaattinäyttelyineen. Lundgren kirjoitti, että fasistinen hallinto puuttui kaikkiin elämän osa-alueisiin ja oli aktiiviseen tapaan ottanut huolehtiakseen myös taiteesta. Kuitenkin vasta aika näyttäisi, toisiko se hyviä tuloksia. Lundgren otti kantaa syndikaattinäyttelyjärjestelmään. Hänestä oli kyseenalaista, nostaisiko se esiin parhaat taiteilijat, koska määräävinä tekijöinä saattoivat olla poliittiset tekijät taiteellisten sijaan. Toisaalta fasismi oli ollut erittäin avokätinen taidetta kohtaan palkintojen ja valtion ostojen kautta. Lundgrenin mukaan myös tavallinen keskivertoitalialainen osti mielellään taidetta, sillä kuvataide ja musiikki olivat ihmisille siellä elinehto.¹⁹² Kristiina Lounasvuori-Riikonen esittää pro gradu -tutkielmassaan, että pyrkiessään objektiivisuuteen Lundgren toisaalta arvosteli fasistisen hallinnon taidepolitiikkaa syyttäen sitä puolueellisuudesta ja tiukasta syndikalismista, toisaalta hyväksyi saman hallituksen voimakkaan figuratiivisen taiteen kannustuksen.¹⁹³

Thyra Lundgren korosti, että Italiassa taide-elämä oli paikallispainotteista, kuten se oli ollut jo keskiajalta ja renessanssista alkaen. Hän kävi artikkelissaan läpi myös Italian 1900-luvun taiteen pääsuuntauksia ja suuria nimiä futurismista *Valori Plastici* -ryhmittymään. Italian taide-elämä oli sillä hetkellä hyvin intensiivistä, jopa hektistä. Lundgrenin mukaan italialaiset taiteilijat ”suurista taidetraditioistaan unelmoiden luovat mustasukkaisia silmäyksiä Pariisiin päin ja toivovat päivää, jolloin taide kasvaa paremmin Tiberin kuin Seinen rannalla”.¹⁹⁴

Edvard Richter pohti *Il Novecento Italiano* -näyttelyn yhteydessä omaa ja yleisemmin suomalaisten suhdetta italialaiseen taiteeseen. Hän toi esiin seikan, joka toistui 1920- ja 1930-lukujen kuvataiteilijoiden haastatteluissa ja Italiaan liittyvissä teksteissä: kun suomalainen matkusti Italiaan taidetta katsomaan, hän kiinnitti huomionsa pääasiassa renessanssitaiteeseen. Sitä myöhempi taide 1600-luvusta lähtien merkitsi –

191 von Born, Elsa, ”Modern italiensk konst. Novecento italiano.” Sv. Pr. 16.10.1931.

192 Lundgren, Thyra, ”Italiensk konst från futurismen till i dag.” Hbl 18.10.1931. Lundgrenin kirjoituksessa on joitakin virheitä, muun muassa se, ettei Italiassa olisi voinut järjestää tuolloin yksityisnäyttelyitä.

193 Lounasvuori-Riikonen 1997, 16. IKKO/TuY.

194 Lundgren, Thyra, ”Italiensk konst från futurismen till i dag.” Hbl 18.10.1931.

myös Richterille – Italian aikaisemman voiman menetystä. Hän myönsi, ettei juurikaan tuntenut Italian nykytaidetta. Tutustumiseen hänellä ei ollut ollut ”aikaa eikä oikein haluakaan”, sillä se, mitä hän oli nähnyt, ei ollut innostanut. Richter kuitenkin totesi aikaisemmin aina katsoneensa uutta taidetta ”vanhemman taiteen vastakohtavaikutuksen alaisena”. *Il Novecento Italiano* -näyttely muutti hänen käsityksiään: katsoessaan uutta italialaista taidetta ilman vertailukohtia vanhempaan ennakkoluulot karisivat pikku hiljaa ja hän koki ”myötätuntoista eläytymishalua” tähän taiteeseen, joka hänestä oli vielä kaaosmaisessa tilassa, mutta joka osoitti elämänhalua, elinkykyä ja Italian nykyisen tilanteen antamaa uskoa tulevaisuuteen.¹⁹⁵

Italian 1900-luvun alun taidetta ei Suomessa tunnettu joitakin kuuluisimpia Ranskassa vaikuttaneita taiteilijoita lukuun ottamatta, ja nyt oltiin uuden tilanteen edessä. *Karjala*-lehden ”Kirje Helsingistä” -palstan pitäjä kirjoitti: ”Vanhat Italian mestarit tunnetaan museoista ja hyvistä jäljennöksistä. Uudempi Italia on meillä yhtä hyvä kuin tuntematon.”¹⁹⁶ Tilanne oli Ruotsissa paljolti sama.¹⁹⁷ Richterin kirjoitus on osoitus siitä epävarmuudesta, jota osa suomalaisista taiteentuntijoistakin tunsi italialaisen nykytaiteen edessä. Arvostelut lähtivätkin hyvin erilaisilta pohjilta. Osa kriitikoista, kuten *Uuden Suomen* Onni Okkonen, *Svenska Pressen*in Sigrid Schauman ja turkulaisen *Åbo Underrättelser* -lehden Lars-Ivar Ringbom, oli kirjoituksistaan päätellen seurannut kiinteästi oman ajan italialaisen taiteen kehitystä.¹⁹⁸ Siitä huolimatta moni koki saman tunteen kuin Thyra Lundgren, joka kirjoitti, että näyttelyn taiteesta oli helppo nauttia ja sitä arvioida, mutta jopa siitä kiinnostuneen oli vaikea päätellä, mikä oli sen suhde italialaiseen taiteeseen yleensä.¹⁹⁹

Moni suomalaisista kirjoittajista osasi kuitenkin kertoa luki-joille futurismista tai *Il Novecento* -ryhmän synnystä. Esimerkiksi Onni Okkonen loi arvostelussaan taustaa näyttelylle käsitellessään laajasti futurismia ja joitakin taiteilijoita, jotka eivät olleet mukana näyttelyssä tai mukana olevien varhempia vaiheita. Lisäksi Okkonen käsitteli tilannetta ensimmäisen maailmansodan jälkeen ja muun muassa *Valori Plastici* -liikettä.²⁰⁰ Lars-Ivar Ringbom siteerasi *Åbo Underrättelser*issä arvostelunsa aluksi Marinettin futuristista manifestia ja käsitteli sitten lyhyesti fasismin vaiheita ja suhdetta futurismiin.²⁰¹ Ringbomin yleinen oman ajan taiteen tuntemus tulee esille hänen koko Euroopan taidetta koskevissa huomaautuksissaan ja vahvoissa mielipiteissään. Myös monissa ruotsalais-arvosteluissa käsiteltiin Italian nykytaiteen tilan lisäksi futurismia ja sen jälkeistä paluuta klassiseen traditioon.²⁰²

- 195 E. R–r., ”Italian uutta taidetta. I.” HS 18.10.1931.
- 196 ”Kirje Helsingistä.” *Karjala* 28.10.1931.
- 197 Ks. esim. Asplund, Karl, ”Nutida italiensk konst i Liljevalchs.” *Svenska Dagbladet* 9.9.1931; Col., ”Från italienskt nittonhundratat.” *Dagens Nyheter* 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.
- 198 Ks. O. O–n., ”Il Novecento Italiano.’ Näyttely taidehallissa.” US 18.10.1931; S., ”Den italienska konstutställningen.” Sv. Pr. 24.10.1931; L.–I. R., ”Nutida italiensk konst. I.” ÅU 26.11.1931.
- 199 Lundgren, Thyra, ”Italiensk konst från futurismen till i dag.” Hbl 18.10.1931.
- 200 O. O–n., ”Il Novecento Italiano.’ Näyttely taidehallissa.” US 18.10.1931.
- 201 L.–I. R., ”Nutida italiensk konst. I.” ÅU 26.11.1931.
- 202 Berg, Yngve, ”Den italienska utställningen.” *Dagens Nyheter* 10.9.1931; E. R–g., ”Ny italiensk konst i Liljevalchs hall.” *Social-Demokraten* 10.9.1931; ”Italiensk konst i Liljevalchs.” *Svenska Dagbladet* 6.9.1931; Asplund, Karl, ”Nutida italiensk konst i Liljevalchs.” *Svenska Dagbladet* 9.9.1931; Lindy., ”Il novecento på rundtur i Skandinavien.” *Stockholms-Tidningen* 9.9.1931; Näsström, Gustaf, ”Fascistisk konst inleder säsongen i Konsthallen.” *Stockholms Dagblad* 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

Suomalaisissa arvosteluissa nousi monin tavoin esiin Italian taiteen tradition merkitys. Traditio saattoi olla taakka tai voimavara ja perusta uudelle taiteelle. Monesti pohdinnat traditiosta liittyivät käsitteisiin uudesta Italiasta, joka oli paljolti fasismin aikaansaannosta, sekä näyttelyn arvioinneissa tärkeänä esiin nousseeseen kysymykseen siitä, oliko näyttely osoitus Italian taiteen itsenäisestä, kansallisesta luonteesta vai sen liiasta kansainvälisyydestä.

Tradition merkitys ja italialaisten synnynnäinen taiteellinen kyky tulivat näkyviin Karjala-lehden palstanpitäjän ajatuksissa: ”Michelangelon jälkeläiset” eivät voineet olla vailla ”taipumusta maalaamiseen”, mistä näyttelyssä oli todisteita. Moni näyttelyn taiteilijoista oli ennen ollut kubisti tai ”muu ultramodernisti”, mutta tällaisetkin taiteilijat olivat nyt ”palanneet isäinsä tykö”.²⁰³ Edvard Richter totesi, että Italian taiteilijat ja taide joutuivat kantamaan taidetradition raskasta taakkaa ja kokemaan jatkuvaa vertailua. Toisaalta hän näki näyttelyssä ranskalaista vaikutusta.²⁰⁴

Joidenkin mielestä ranskalainen vaikutus oli näyttelyssä erittäin ja jopa liiankin näkyvä.²⁰⁵ Jyrkimpiä mielipiteitä näyttelyn liiasta kansainvälisyydestä esittivät Lars-Ivar Ringbom ja Ludvig Wennervirta, joka oli poliittiselta kannaltaan oikealla ja joka myöhemmin kirjoitti hyvin fasismimyönteisiä kirjoituksia. Hän hämmästeli, kuinka vähän italialainen näyttely oli ja kuinka sitä leimasi yleiseurooppalaisuus. Erityisesti siinä näkyi ranskalainen vaikutus, ja suomalaisarvostelijan oli jopa vaikea tarkkaan erottaa italialaisten taiteilijoiden töitä ranskalaisten esikuvien teoksista. Italian vanhat traditiot renessanssin ajalta oli hylätty, mutta italialaiseksi näyttelyn tunnisti kuitenkin siitä, että klassismin vaikutus oli keskeistä. Wennervirta kysyi, edustiko näyttely todella Italian sen hetken taidetta. Ryhmän nimi oli hänestä itserakas, sillä näyttelyn taiteilijat eivät edustaneet koko Italiaa ja ”tuskin maansa parasta taidettakaan”. He ansaitsivat kuitenkin huomiota, koska he olivat eteenpäin pyrkiviä ”eurooppalaisia” taiteilijoita. Wennervirta oli muissakin yhteyksissä käsittelemänsä kysymyksen äärellä: missä oli yksilöllisen taiteilijan ja jäljitelijän välinen raja? Näyttely kertoi voimakkaasta pyrkimyksestä päästä eurooppalaiselle tasolle, mutta Wennervirta vierasti Ranskan taiteen ”hegemoniaa” ”Mussolinin maan taiteessa”. ”Italian nykyistä taidetta katsellessa tuntuu siltä kuin kulkisimme paneurooppalaisuutta kohti, missä Ranskalla on määräävä asema. Kansalliset erikoisuudet näyttävät häviävän.” Huolimatta näistä pohdinnoista Wennervirta katsoi näyttelyn olevan kokonaisuudessaan kiinnostava ja sisältävän useita hyviä teoksia. Siitä oli keskusteltu paljon taiteilijapiireissä.²⁰⁶

203 ”Kirje Helsingistä.” Karjala 28.10.1931.

204 E. R-r., ”Italian uutta taidetta. I.” HS 18.10.1931. Tradition merkityksen Italian taiteen kohdalla hän toi esiin jo näyttelyn avajaispäivänä toivottaessaan tervetulleeksi ”näyttelyn, jonka takana on tuhatvuotista taidetraditiota edustava Italia”. E. R-r., ”Nykykaikaisen italialaisen taiteen näyttely. Taidehallissa tänään avajaiset kutsuvieraille.” HS 17.10.1931.

205 W. P-o., ”Nykyajan italialaista taidetta. Yleisiä huomautuksia ’IL NOVECEN-TO ITALIANON’ näyttelyn johdosta.” TS 29.11.1931; W. P-o., ”Nykyajan italialaista taidetta. IL NOVECEN-TO ITALIANON näyttelyn maalauksellisten erikoisuuksien tarkastelua.” TS 5.12.1931. Purosta italialaismaalarit olivat ”epävarmoja niin kuin kapteeni, joka odottaa tuulen nousua”.

206 L. W., ”Helsingin taidehalli: Italialainen näyttely.” Suomenmaa 18.10.1931; L. W., ”’Il Novecento Italiano’. Nykykaikaista italialaista taidetta Helsingin taidehallissa.” Taide ja kirjallisuus. Suomenmaa 28.10.1931; Wennervirta 1932, 34–35.

Osa näyttelyn teoksista sai Lars-Ivar Ringbomin puolestaan kysymään itseltään, olivatko ne Pohjolaan tuomisen arvoisia. Tämä koski muun muassa maisemia, joissa toteutettiin samaa taideideaalia, joka oli saanut ilmaisunsa pohjoismaisten taiteilijoiden taiteessa jo vuosisadan vaihteessa. Monen teoksen edessä heräsi ajatus, että yhden yhtenäisen kansainvälisen tyyliuunnan puuttumisesta huolimatta ajan taiteilijat maasta ja valtiosta riippumatta maalasivat kaikkialla samalla tavalla. Ringbom kirjoitti: ”Vaikkei kansallinen omaleimaisuus ratkaisekaan taiteen arvoa, vaan taiteellinen sisältö, muistuttaa vieraan maan taiteen esitely siitä, että oma ja alkuperäinen kansan kulttuuri-ilmauksissa on aarre, joka kannattaa ottaa huomioon ja josta kannattaa pitää huolta”.²⁰⁷ Kommentti liittyy Suomessakin tuolloin käytyyn keskusteluun kansallisesta taiteesta ja sen vaatimuksesta. Ringbom totesi, että Fernando Autorin kuva Mussolinista oli ainoa, joka muistutti näyttelyn edustavan fasismin Italiaa. Yleisvaikutelma oli siitä näkökulmasta tiettyssä määrin pettymys, vaikka näyttelyssä oli ”hyvää taidetta ja vahvaa taidetta” ja myös aiheeltaan ja luonteenlaadultaan nimenomaan italialaisia yksittäisiä teoksia. ”Mutta suurelta osin henki on sama kuin muissa Euroopan maissa...”²⁰⁸

Nya Argus -lehteen kirjoittaneen Sigurd Frosteruksen mielestä ranskalainen vaikutus ulottui näyttelyssä yli teknisten piirteiden, mutta ”Italian heroaisen menneisyyden paino on hapettanut ilmaston”, josta ryhmän kantavat teokset olivat kasvaneet. Taide oli tasapainotonta ryntäilyä ääripäästä toiseen, juuretonta etsimistä, mikä johtui siitä, että koko aikakausi oli poissa sijoiltaan ja joka puolella oli henkisessä hädässä oleva maailma. Toisaalta Italian taiteessa etsiminen oli vakavaa, mutta taide ei hänestä yhdistynyt lainkaan nykyhetkeen.²⁰⁹ Frosterus toisaalta arvosteli näyttelyn taidetta siitä, ettei se heijastanut omaa aikaansa, ja toisaalta näki näyttelyn nimenomaan edustavan sen ajan taiteen häilyvää tilaa.

Signe Tandefelt piti tradition vaikutusta näyttelyn taiteessa hyvänä asiana, ja hänestä näyttely kertoi italialaisen taiteen itsenäisyydestä. Se oli vapaampaa ranskalaisista vaikutteista kuin pohjoismainen taide. Klassinen traditio antoi vahvan maaperän, josta Italian uusi taide imi ravintoa. Vaikka se toisaalta painoi nuoria taiteilijoita, se oli myös antanut heille kypsemmän itseymmärryksen.²¹⁰ Tandefeltin näkemys oli päinvastainen kuin Frosteruksen, sillä Tandefeltista taiteella oli yhteys omaan aikaan. Italialaiset taiteilijat olivat katkaisseet kahlitsevan siteen loistavaan menneisyyteen ja loivat itsevarmoina ja rehellisinä omaa aikaansa kuvastavaa taidetta.²¹¹

Samoilla linjoilla oli *Karjala*-lehdessä nimimerkki T. A. L., todennäköisesti Torsten Arthur Leistelä. Hänestä näyttely oli leimallisesti

207 L.-I. R., ”Nutida italiensk konst. II.” ÅU 29.11.1931. Ringbom mainitsi esimerkiksi myös Cesare Montin teoksen *Vaa-leanpunainen mekko*, joka oli raikas ja tuore maalaus, mutta se olisi voinut olla yhtä hyvin esimerkiksi Verner Thomén maalaama.

208 L.-I. R., ”Nutida italiensk konst. II.” ÅU 29.11.1931.

209 S. F. (Frosterus) 1931, 245–247.

210 S. T.-lt., ”Konstspalten. Den italienska konstutställningen.” Hbl 17.10.1931; S. T.-lt., ”Den italienska konstutställningen.” Hbl 26.10.1931; S. T.-lt 1931, 126–129. Italian nykytaiteen rakentamisesta klassiselle perustalle ks. myös K. K. 1931, 577.

211 S. T.-lt. 1931, 126–129.

ja voimakkaasti italialainen. Vahvimpana todisteena traditioiden vaikutuksesta oli hänestä ”tämän taiteen jyrkkä ja eräällä tavalla aivan omaperäinen kansallisvoittoinen sävy, se silmiinpistävä seikka, että italialainen taide, uusinkin, nuorinkin, vaikka se onkin käynyt läpi kaikki sodanjälkeisen ajan murroskaudet, kaikki ismit futurismista ja kubismista dadaan ja naivismista ja primitivismistä uus-asiallisuuteen, on silti voitokkaasti ja ratkaisevasti säilyttänyt oman erikoisen ja varsin viehättävän kansallisen leimansa”.²¹² Onni Okkosen mukaan näyttelyssä näkyi menneisyyden jäljittelyä, *passatismoa*, vaikkakin usein taidokkaassa muodossa. Se oli hänestä, ”yhtyneenä fascistiseen ethokseen, vaikuttanut virkistävästi ja kasvattavasti Italian uuteen taidenousuun”.²¹³

Holger Wikström kuului niihin, joista näyttely ilmensi nimenomaan italialaisuutta. Hän aloitti kehuva kirjoituksensa vuonna 1931 perustetussa *Konstrevyn*-lehdessä: ”Il Ducen Italia pyyhkäisee kuin elävöittävä henki yli Taidehallissa olevan italialaisen näyttelyn.” Italian taide oli ollut täysin ranskalaisen vaikutuksen alaista ennen ensimmäistä maailmansotaa. Futurismi oli antanut hyvän alun muutokselle, mutta kehityksen mahdollisuus löytyi kansallisista virtauksista ja fasismista. ”Futurismi oli internationalisti Mussolini. Tämän päivän italialainen taide on fasisti Mussolini”, Wikström kirjoitti. Kokonaisuutena *Il Novecento italiano* -näyttely yhtyi ”eurooppalaiseen orkesteriin” mutta pyrki ratkaisemaan yhteiset ongelmat omalla tavallaan, ”kantamaan oman kortensa kekoon”.²¹⁴

Ruotsissa pohdittiin tradition merkitystä Italian nykytaiteelle samalla tavoin kuin Suomessa. *Stockholms Dagbladin* Gustaf Näsströmin mukaan minkään toisen valtion yllä ei loistokkaan menneisyyden paino levännyt niin painavana kuin Italian. ”Perintönä tullut rauniokulttuuri ja nykyajan kipsikissakulttuuri ovat yhdessä synnyttäneet kouristuksenomaisen opposition muumioitunutta traditiota ja banaalia turistikummallisuutta vastaan.” Menneisyyden vastaisuus yhdisti futurismin ja fasismin, kaksi sisäisesti läheistä suuntaa. ”Mutta samalla tavoin kuin fasisti Mussolinista oli tullut uusi Caesar ja kiihkeä museoiden luoja, samoin italialainen taide oli repinyt futuristisen ohjelman voidakseen, matkalla kohti uutta moderniteettia, tarrautua kiinni klassisiin traditioihin.”²¹⁵

Pitkä taidetraditio sai toisaalta arvostelijat asettamaan näyttelylle myös suuria odotuksia. *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija nimimerkki E. S-nen. eli Elias Siippainen pettyi, kun näyttely ei yllättänyt millään tavoin, vaikka Italia tunnettiin kuvataiteiden kehtona. Syyksi yllätyksättömyyteen hän arveli sen, että vanhat mestarit kahlitsivat nykyisiäkin taiteilijoita.²¹⁶ Jotkut ruotsalaiset olivat hämmästyneitä, kun näyttelystä ei löytynytään äärikubisteja ja -dadaisteja tai muita äärim-

212 T. A. L., ”Italialaisen taiteen näyttely Helsingissä.” *Karjala* 25.10.1931. Lounasvuori-Riikosen mukaan kyseessä on Tauno Lehtinen.

213 O. O-n., ”Il Novecento Italiano.’ Näyttely taidehallissa.” *US* 18.10.1931.

214 Wikström 1931, 12–13.

215 Näsström, Gustaf, ”Fascistisk konst inleder säsongen i Konsthallen.” *Stockholms Dagblad* 9.9.1931. Ks. myös Berg, Yngve, ”Den italienska utställningen.” *Dagens Nyheter* 10.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

216 E S-nen., ”Il novecento italiano’ näyttely Taidehallissa.” *SSd* 23.10.1931.

mäisyysilmiöitä, joita olisi heidän mukaansa voinut odottaa futurismin ja Marinettin kotimaasta.²¹⁷ Italian taiteen irrottautuminen taiteen ääri-ilmiöiksi luetuista suuntauksista, kuten futurismista, huomioitiin suomalaisissa kirjoituksissa, ja moni oli muutoksesta tyytyväinen.²¹⁸ Tämä kuvasti ajan yleisempääkin suhtautumista kokeilevaan taiteeseen, joka saatettiin yhdistää vaikkapa kommunismiin, kuten ilmenee esimerkiksi *Turun Sanomissa* näyttelyn avajaisia selostaneen nimimerkki Annajoelin eli Weikko Puron kirjoituksesta.²¹⁹

Il Novecento Italianon saama kritiikkivastanotto osoittaa, että muiden maiden taidetta arvioitiin Suomessa etsimällä ja katsomalla sen kansallisiksi miellettyjä piirteitä, mikä oli yleinen piirre eri maiden tuon ajan taidekritiikissä. Tiivistetysti voi sanoa, että suomalaisarvostelijoiden mielestä italialainen taide oli itsenäistä ja kansallista silloin, kun se tukeutui omiin traditioihin. Kansallisten piirteiden etsimiseen ei vaikuttanut se, oliko kirjoittaja kansallisen ideologian kannattaja vai ei. Ulkomaista taidetta koskevissa kritiikeissään esimerkiksi Sigrid Schauman lähti liikkeelle nimenomaan kansallisista ja yksilöllisistä piirteistä, ei taidesuunnista. Hän arvioi muun muassa Picassoa tulkiten, mikä hänen taiteessaan ilmensi ranskalaisuutta(!).²²⁰ Einari J. Vehmaksen mukaan ihanteellisessa tapauksessa suomalaiset taiteilijat tekivät suomalaista taidetta ja ranskalaiset ranskalaista omien kansallisten edellytystensä mukaisesti. Se oli myös syy, miksi ranskalainen taide ei voinut olla ”ehdoton auktoriteetti” suomalaisille taiteilijoille, vaikka sitä käytettiinkin vertailukohdaksi.²²¹ Yllättäen *Il Novecenton* näyttelystä löydettiin myös taiteilijoita, joiden taiteelle löytyi vertailukohtia Suomesta. Jo näyttelyluettelossa oli mainittu Mario Sironin taiteen samankaltaisuus suomalaisen taiteen kanssa.²²² Elias Siippainen yhdisti Francesco Trombadorin suomalaisiin maalareihin,²²³ Wennervirrälle Pippo Rizzon maalaukset toivat mieleen William Lönnbergin²²⁴ ja Sigrid Schauman löysi jotakin pohjoismaista Gigi Chessan suhtautumisessa aiheeseensa.²²⁵

Näyttelyn yhteydessä nousi esiin myös käsitys maantieteen ja ilmaston vaikutuksista taiteeseen ja pohjoisen ja etelän eroista. Italialaista taidetta määriteltiin eteläisenä, ja tämä piirre tuli erityisesti esiin väreisissä.²²⁶ Richterin mielestä näyttelyn taiteessa oli kaikesta kansainvälisyydestä huolimatta ”paljon värillistä, aurinkoisen maan iloista ja kevyttä viehätystä”. Pohjoisen ja etelän välinen ero selitti sen, että suomalainen maku ei ymmärtänyt kaikkia näyttelyn teoksia.²²⁷

Signe Tandefeltin käsitys pohjolan ja etelän taiteen eroista oli erilainen kuin Richterin. Tandefelt koki, että suomalaisten oli helpompi lähestyä italialaista kuin ranskalaista taidetta, koska italialainen oli luon-

217 Col., ”Från italienskt nittonhundratäl.” Dagens Nyheter 9.9.1931; E. R-g., ”Ny italiensk konst i Liljevalchs hall.” Social-Demokraten 10.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

218 Aiheesta ks. esim. W. P-o., ”Nykyajan italialaista taidetta. Yleisiä huomautuksia ’IL NOVECENTO ITALIANON’ näyttelyn johdosta.” TS 29.11.1931; W. P-o., ”Nykyajan italialaista taidetta. IL NOVECENTO ITALIANON näyttelyn maalauskellisten erikoisuuksien tarkastelua.” TS 5.12.1931; Hr. Y., ”IL NOVECENTO ITALIANO.” ÄU 20.11.1931.

219 Annajoeli, ”Italian taiteen näyttely Taidemuseossa. Il Novecento Italiano’n näyttelyn avajaiset olivat eilen iltapäivällä.” TS 22.11.1931.

220 Rajakari 1997, 107.

221 Ojanperä 1997, 120.

222 Myös Ringbom näki Sironin taiteessa yhteisiä piirteitä suomalaisen taiteeseen. Ks. L.-I. R., ”Nutida italiensk konst. I.” ÄU 26.11.1931.

223 E S-nen., ”’Il novecento italiano’ näyttely Taidetallissa.” SSd 23.10.1931.

224 L. W., ”’Il Novecento Italiano’ Nyky-aikaista italialaista taidetta Helsingin taidetallissa.” Taide ja kirjallisuus. Suomenmaa 28.10.1931.

225 S., ”Den italienska konstutställningen.” Sv. Pr. 24.10.1931.

226 Ks. esim. Altti., ”Italialaista Taidetallissa.” US 17.10.1931 (Bertel Hintzen haastattelu); K. K. 1931, 577.

227 E. Richter, ”Italian uutta taidetta. II.” HS 8.11.1931.

teeltaan raskaampaa kuin ranskalainen. Se ei myöskään ollut niin riippuvaista ranskalaisista esikuvista kuin Pohjoismaiden taide. Ranskalaisen taiteen ilmaisukeino oli väri, ja siinä suhteessa Italia oli saanut sieltä vaikutteita. Mutta Italian taide oli aina ollut ja oli myös näyttelyssä ennen kaikkea muotoa ja tiukkaa kompositiota.²²⁸

Vastakkainasettelu etelän, Etelä-Euroopan, ja pohjoisen, Pohjois-Euroopan, taiteen välillä oli tuohon aikaan muodostunut yleisesti lähes itsestäänselvyydeksi. Etelän ilma ja värit olivat käsite, joka selvimmin ilmensi tehtyä eroa. Sen taustalla Rakel Kallio löytää 1700-luvun ilmastoteorian, joka vaikutti J.J. Winckelmanninkin käsityksiin. Hippolyte Tainen miljöoteoriasta saatiin taustaoletuksia, joita ei asetettu kyseenalaisiksi. Niitä olivat ilmasto, maan luonto ja rotu, jotka antoivat oman, vääjäämättömän leimansa taiteeseen. Luonnon ja ympäristön vaikutussuhde koettiin lähes geneettis-kausalisena, vaikka kulttuurin merkitystä ei suljettu pois. Kallio on todennut, että taidearvosteluissa näitä käsityksiä ei yleensä lainkaan pohdittu, vaan niistä tuli uskomuksia, joilla voitiin selittää havaittuja eroja ja myös yrittää rajoittaa taiteilijoiden alttiutta vaikutteille. Suomalaisia taiteilijoita muistutettiin, että etelässä he olivat aina ”toisia”.²²⁹ Ympäristön ja luonnon vaikutus vastaa niitä ajatuksia, joita Wennervirta ja Okkonen esittivät kansallisesta taiteesta kirjoittaessaan.

Muu taiteen tuntemus ja luettelon esipuhe ohjasivat selvästi suomalaiskriitikoiden käsittelyä tiettyihin, jo entuudestaan tunnettuihin taiteilijoihin, ja eniten kirjoitettiin Carlo Carràsta, Giorgio de Chiricosta, Massimo Campiglistasta, Alberto Saliettista, Achille Funiasta ja Mario Sironista. Myös Gigi Chessa pääsi melko moneen kirjoitukseen. Joukko oli suurin piirtein sama kuin ruotsalaisissa arvosteluissa.

Margherita Sarfattin kirjoittaman luettelon esipuheen usko Italian taiteen uuteen suuruuteen kirvoitti Ruotsissa joitakin kommentteja. Jotkut kirjoittivat suoraan, että vaikka näyttelyssä oli paljon hyvää ja lupaavaa taidetta, Sarfatti oli nationalististen suuruudenunelmien ajamana menettänyt yhteyden realiteetteihin nähdessään tässä taiteessa sanoman Italian tulevasta johtoasemasta. Mikään ei viitannut siihen, että Italian kansa lähitulevaisuudessa loisi samantasoista taidetta kuin Italiassa oli muinoin luotu. Uusi Michelangelo tai Tiziano antoi odottaa itseään, kuten Gunnar Mascoll Silfverstolpe kirjoitti *Stockholms-Tidningenissä*.²³⁰ Kun Sarfattin tekstiä ei ollut Suomen luetteloissa, täältä puuttuvat siihen kanta-aottavat kirjoitukset.

Jo erilainen suhtautuminen näyttelyn taiteeseen suhteessa traditioon tai kansalliseen taiteeseen kertoo, että näyttely ei saanut yksimielistä vastaanottoa suomalaisissa kritiikeissä. Sen tasosta oli erilaisia

228 S. T-lt., ”Den italienska konstutställningen.” Hbl 26.10.1931.

229 Kallio 1998b, 15–16.

230 G. M. S.-e., ”Den italienska utställningen.” *Stockholms-Tidningen* 10.9.1931. Ks. myös Berg, Yngve, ”Den italienska utställningen.” *Dagens Nyheter* 10.9.1931; E. R.-g., ”Ny italiensk konst i Liljevalchs hall.” *Social-Demokraten* 10.9.1931; Asplund, Karl, ”Nutida italiensk konst i Liljevalchs.” *Svenska Dagbladet* 9.9.1931. Leikekirja 1931. Liljevalchs konsthall.

näkemyksiä, ja osa arvosteluista oli melko neutraaleja, osa kehuvia ja osa kielteisiä. Myös ruotsalaisarvostelijoiden mielipiteet näyttelystä vaihtelivat. Suomalaiset arviot eivät myöskään olleet niin yksiselitteisen innostuneita ja positiivisia kuin samat arvostelijat antoivat ymmärtää mainitessaan ne kuusi vuotta myöhemmin italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyn yhteydessä.²³¹

Il Novecento -näyttelyn myönteiset arviot yhdistyivät selkeästi näkemyksiin näyttelyn taiteen itsenäisestä, italialaisesta luonteesta ja kielteiset sen liian kansainväliseen luonteeseen. Suomalaisarvostelijoista Lars-Ivar Ringbom antoi yhden kielteisimmistä arvioista. Näyttely oli hänelle selvästi pettymys: sen taso ei ollut tarpeeksi korkea, se oli liian kansainvälinen luonteeltaan ja sen esittelemä taide oli voimatonta ja yllätyksetöntä. Ludvig Wennervirta ja Sigurd Frosterus suhtautuivat myös kriittisesti.²³² Weikko Puro totesi suorasukaisesti, että näyttelyllä oli merkitystä paikallisille eli turkulaisille taiteilijoille, koska se saattoi nostaa heidän huonoa itsetuntoaan osoittamalla, että Suomessakin pystyttiin tekemään samantasoista taidetta. Siitä huolimatta hän löysi näyttelystä hyviäkin asioita.²³³

Kauan arvostelijana toiminut ja paljon matkustanut taiteilija Sigrid Schauman puolestaan innostui näyttelystä,²³⁴ jolla oli hänestä suuri merkitys suomalaisille taiteilijoille.²³⁵ Seurattuaan aikaisemmin lehdistä ja näyttelyluetteloista *Il Novecento Italianon* näyttelyitä Italiassa hän sai sen käsityksen, että Suomeen tuotu kokoelma ei ollut parasta, mitä Italia saattoi esittää, mutta se antoi siitä huolimatta selkeän kuvan nykypäivän Italiasta.²³⁶ Signe Tandefeltista näyttely oli näkemisen arvoinen, sillä se esitteli ”raikasta ja rehellistä” taidetta, ja vaikka kaikki ei ollutkaan yhtä korkeatasoista, sen taide oli kuitenkin suurelta osin ”päämäärätietoista ja tarkastelunarvoista”.²³⁷ Näkemykset erosivat esimerkiksi Ringbomin arvostelusta, joten kirjoittajan kokemus taidekriitikoista tai eurooppalaisen ja italialaisen taiteen tuntemus eivät merkinneet samanlaista suhtautumista näyttelyyn.

Onni Okkosen suhtautuminen näyttelyyn on hienoisesta arvostelusta huolimatta melko positiivinen, kun taas Elias Siippainen suhtautui siihen kaiken kaikkiaan penseästi. Italialaisten taidenäyttelyiden vastaanottoa Suomessa pro gradu -tutkielmassaan tutkinut Kristiina Lounasvuori-Riikonen pitää Siippaisen kärkevemmän tekstin syynä poliittisia tekijöitä ja sitä, että hän kirjoitti vasemmiston lehdessä *Suomen Sosialidemokraatissa*. Toisaalta hänestä Okkosen kritiikkien myönteisemmän sävyn selittää se, että tämä oli oikeiston edustaja, jonka ei kuulunut suhtautua kielteisesti fasismiin.²³⁸ Poliittiset tekijät vaikuttivat osaltaan taustalla, mutta on liian yksioikoista vetää näin suoraa syy-yhteyksiä ar-

231 Ks. esim. E. Richter, ”Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäololaan tasavallan presidentti.” HS 22.9.1937; O. O-n., ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Taidehallissa.” US 22.9.1937.

232 S. F. 1931, 245–247.

233 W. P-o., ”Nykyajan italialaista taidetta. Yleisiä huomautuksia ’IL NOVECEN-TO ITALIANON’ näyttelyn johdosta.” TS 29.11.1931; W. P-o., ”Nykyajan italialaista taidetta. IL NOVECEN-TO ITALIANON näyttelyn maalaussellisten erikoisuuksien tarkastelua.” TS 5.12.1931.

234 S., ”Den italienska konstutställningen.” Sv. Pr. 24.10.1931.

235 S., ”Konstrevy. Den italienska utställningen ännu en gång.” Sv. Pr. 4.11.1931.

236 S., ”Den italienska konstutställningen.” Sv. Pr. 24.10.1931.

237 S. T-lt., ”Den italienska konstutställningen.” Hbl 26.10.1931.

238 Lounasvuori-Riikonen 1997, 16. IKKO/TuY.

vosteluista lehtien poliittisiin linjoihin ainakin Okkosen kohdalla. On myös hyvä muistaa, että poliittiselta ajattelultaan oikeistolainen Wenner-virta arvosteli näyttelyä tiukasti.

Edvard Richter pyrki suhtautumaan näyttelyyn ymmärtäväisesti, mutta sen taiteellinen taso oli hänestä kuitenkin kirjava. Hänen mukaansa ”tällaisiin joukkonäyttelyihin aina keinotteleikse tyhjäntäyttäjiä vain kaupanteonkin toivossa”.²³⁹ Arvostelusta välittyy se, että hän halusi löytää myönteistä sanottavaa ja toisaalta esittää kielteistäkin kritiikkiä. Virallinen vaihtonäyttely asetti hänen kirjoittamiselleen jonkinlaisia rajoituksia.²⁴⁰

Kriittisimpiä lausuntoja lukuun ottamatta oltiin yleisesti kuitenkin sitä mieltä, että näyttelyn saaminen Suomeen oli tärkeää. Sen näkeminen oli hedelmällistä Suomen taiteelle, vaikka – kuten Leistelä kirjoitti – ”sinisen Välimeren kaltailla levitteilevä ja kirkkaamman auringon paahtama Italia on kaukainen maa”. Leistelä näki näyttelyn merkitsevän uusien ja tervetulleiden kulttuurisiteiden solmimista ja Suomen taiteelle hyödyllisen vuorovaikutuksen avaamista.²⁴¹

Italian Helsingin-lähettiläs Attilio Tamaro raportoi näyttelyn vastaanotosta maansa ulkoministeriölle. Hän kirjoitti, että suomalaisissa lehdissä oli ollut runsaasti ylistäviä kirjoituksia, mutta hän suhtautui varauksella maaseutulehtien kirjoittajien asiantuntemukseen ja piti heitä omahyväisinä. Vaikka artikkeleissa ei aina tuotu esiin niitä asioita, jotka todella herättivät yleisön mielenkiintoa, ne heijastelivat kuitenkin sitä tärkeyttä, joka näyttelyllä oli. Tamaron yhteenvedon mukaan lehdet olivat kirjoittaneet Italian taiteen itsenäisyydestä suhteessa ranskalaiseen taiteeseen, monenlaisesta taiteellisesta itsenäisyydestä, jota ei ollut sidottu koulukuntiin tai muoteihin, jokaisen taiteilijan tuotannossa näkyvästä voiman ja uskon ilmauksesta ja teosten absoluuttisesta modernisuudesta. Julkaistuista kuvista erityisen suosittu oli hänen mukaansa Autorin *Duce*-muotokuva.²⁴²

*

Vaikka *Il Novecento Italiano* -näyttely ei Suomessa ollutkaan sellainen jakamaton kriitikko- ja yleisömenestys, kuin oli odotettu, näyttelyllä oli merkitystä, ja se tuotiin myöhemmin esiin myös näyttelyarvosteluissa. Suomen taideakatemia kirjoitti vuonna 1937 opetusministeriölle anoessaan rahaa Italiaan vietäville Suomen taiteen näyttelylle, että vuoden 1931 italialaisella näyttelyllä oli ”meidän oloihimme katsoen harvinaisen suuri menestys ja sekä arvostelijat että meidän etevimmät taiteilijamme olivat yksimielisiä siitä, että se oli huomattavampia ja uudemman taiteemme kehitykselle merkityksellisimpiä ulkomaisia näyttelyjä, mitä Suomessa on pidetty”.²⁴³ Näyttelyllä olikin vaikutusta suomalaiseen tai-

239 E. Richter, ”Italian uutta taidetta. II.” HS 8.11.1931.

240 Lisää virallisten näyttelyiden ja taidekriitiikin suhteista luvussa 5.5.5.2

241 T. A. L., ”Italialaisen taiteen näyttely Helsingissä.” Karjala 25.10.1931.

242 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 12.11.1931. Telespresso n. 729/307 – B. 10. Busta 130. Div. III 1930–1935. Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti, MEN. ACS.

243 STA:n raha-anomus OPM:ille 24.2.1937. STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirja § 8 ja liite. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA ja AD 301/73 1937. OPMA. KA.

teeseen, mikä huomioitiin joissakin myöhemmissä lehtiarvosteluissa; tosin ei aina myönteisenä asiana.²⁴⁴ Näyttelyn saamassa arvostelijavas-
taantossa oli paljon positiivisia näkemyksiä, mutta kaikki arvostelijat
eivät suhtautuneet siihen myönteisesti. Kielteisiä näkemyksiä ja vähäi-
seksi jäänyttä kävijämäärää ajatellen Taideakatemian esittämä näkemys
tuntuu liioittelulta.

Tauno Tattari kirjoitti *Suomen Sosialidemokratissa* Ilmari
Aallon yhteydessä kolme vuotta myöhemmin myös Italian näyttelystä.
Hänen mukaansa Aalto oli ”ensimmäinen tunnustamaan” *Il Novecen-
to* -näyttelyn ”suuruuden”, sillä hän löysi sieltä sukulaissielujaan, jotka
olivat kamppailleet samojen taiteeseen liittyvien ongelmien kanssa kuin
hän. Tattari kirjoitti: ”Mutta minkä vastaanoton saikaan italialainen
näyttely viralliselta arvostelultamme! Näyttely tuomittiin tavalla, joka
jää häpeänlehdeksi taiteemme historiaan.”²⁴⁵

Italian lähettiläs Tamaro raportoi tyytyväisenä maansa ulkomi-
nisteriölle näyttelystä sen sulkeuduttua Helsingissä. Näyttely oli ollut
suuri moraalinen menestys, vaikka taloudellista menestystä se ei laman
takia saanutkaan. Taiteellinen menestys oli kuitenkin niin suuri, ettei
sellaista ollut hänen mukaansa nähty taidenäyttelyn kohdalla aikoihin.
Tamaro piti sitä erityisen tärkeänä, koska kyseessä oli ensimmäinen ker-
ta, kun italialainen taide esittäytyi Suomessa.²⁴⁶ Hän halusi hieman kau-
nistella tilannetta ja korostaa siten näyttelyn merkitystä Italiaan päin.

Näyttely oli joka tapauksessa tärkeä, sillä se avasi Suomen ja Ita-
lian virallisuonteiset kuvataidesuhteet. Vaikka se ei saanut arvosteluissa
yksimielistä vastaanottoa, Italian kaltaisesta taidemaasta tulevan näytte-
lyn saamista Suomeen arvostettiin. Sitä osittain heijastelee myöhempi
käsitys sen suuresta menestyksestä.

5.2 PIETRO TRONCHI JA VUOSIEN 1934–1935 SUUNNITELMAT ITALIALAISESTA NÄYTTELYSTÄ SUOMESSA

Pietro Tronchi saapui
Suomeen syksyllä 1933
ja ryhtyi yksityishenki-
lönä työskentelemään
aktiivisesti maiden välis-
ten kulttuurisuhteiden

hyväksi. Hän oli itse musiikkialan ammattilainen, mutta hänen kiinnos-
tuksensa ulottui laajalle ja myös kuvataiteeseen. Keväällä 1935 Tronchi
otti kirjeitse yhteyttä Venetsian biennaalin ja kuvataiteen syndikaatin
kansallisen komitean pääsihteerin Antonio Marainiin ja esitteli suun-
nitelmansa italialaisen nykyaiteen näyttelyn järjestämisestä Helsingissä
ja Viipurissa.²⁴⁷ Marainin valintaa kirjeen vastaanottajaksi voi pitää lähes

- 244 Ks. esim. E. R–r., ”Suomen taiteilijain
41. vuosinäyttely.” HS 2.4.1933; E. R–r.,
”Reputettujen’ näyttely.” HS 5.11.1933.
Ensimmäisessä arvostelussa Richter to-
tesi näyttelyn vaikuttaneen L. Tokko-
laan ja Ernst Krohniin (jälkimmäiseen
nimenomaan Massimo Campigli). Toi-
sessa hän kirjoitti italialaisen esikuvan
vaikutuksesta Krohniin: ”Italialainen
esikuva on vallannut Krohnin siksi pal-
jon, että hänen itsenäinen näkemyksensä
on kärsinyt. Mielestäni Krohnin valitse-
ma esikuva on sen takia vaarallinen, että
hän joutuu pois luonnontutkimisesta
ja koettaa vain toistaiseksi ainakin lai-
hanlaiseen fantasiaansa nojautuen luo-
da teoksia, joissa ei ole elämänsykettä.
Nuorelle taiteilijalle on luonto ainoa
ojennusnuora. Tällainen modernismin
tavoittelu on opiskelevalle kaikkein pa-
hintä, mihin koulua käydessä voi joutua.
Vanha totuus on muistettava: ei ole ole-
massa uutta eikä vanhaa taidetta, on vain
joko hyvää tai huonoa taidetta.” Nils-
Gustaf Hahl näki näyttelyn vaikutuksen
Tokkolan ja Krohnin teoksissa, mutta
lisäksi Sam Vannilla. Hahl 1933.
- 245 Tattari, Tauno, ”Maalarin tarina. Ilma-
ri Aalto taiteilijana ja taistelijana.” SSd
8.10.1934.
- 246 Attilio Tamaro, R. Legazione d’Italia in
Finlandia MAE:lle, Helsinki 12.11.1931.
Telespresso n. 729/307 – B. 10. Busta
130. Div. III 1930–1935. Dir. Gen. delle
Antichità e Belle Arti, MEN. ACS.
- 247 Pietro Tronchi Antonio Marainille, Hel-
sinki s.d. Kirjeen kopio liitteenä Anto-
nio Marainin Ottavio De Peppolle /
Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda
11.4.1935 lähettämässä kirjeessä. ”Mostra
d’arte italiana in Finlandia.” Finlandia
1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3
”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir.
Gen. per i Servizi della Propaganda,
MinCulPop. ACS.



PIETRO TRONCHI. Kuva on julkaistu Ilmo Lassilan kirjoittaman Tronchin nekrologin yhteydessä *Forum*-lehdessä 9/1937.

KUVA: KANSALLISKIRJASTO.

itsestäänselvyytenä, sillä hän eli juuri tuolloin uransa ja vaikutusvaltansa parasta aikaa, myös ulkomaille vietyjen taidenäyttelyiden järjestämisen osalta²⁴⁸. Tronchi nimittikin häntä Italian ”taiteellisen propagandan väsymättömäksi järjestäjäksi”. Päiväämättömässä kirjeessään Tronchi viittasi ”ystäväänsä” Filippo Tommaso Marinettiin eräänlaisena suosittelijana, joka saattaisi kertoa Marainille, kuinka kieliä täydellisesti osaava Tronchi oli saapunut Suomeen työskennelläkseen pelkästään isänmaan ja *il Ducen* hyväksi.²⁴⁹ Tronchi tunsu Marinettin ja oli ollut tähän yhteydessä näyttelyn takia jo edellisenä vuonna.²⁵⁰ Tronchi kertoi tehneensä jo paljon maansa hyväksi musiikin alalla järjestäen konsertteja sekä pitäneensä useilla kielillä esitelmiä Italian taiteesta.²⁵¹

Tronchi kirjoitti Marainille saaneensa helsinkiläiset ja viipurilaiset kiinnostumaan italialaisen näyttelyn järjestämisestä ja antoi ymmärtää, että näyttelypaikka, tiedotus, avajaiset ja tullimaksut olivat jo suhteellisen selviä ja sovittuja asioita. Viipurissa myös suurimman paikallislehden johto oli Tronchin mukaan sitoutunut ottamaan näyttelyn juhlallisesti vastaan²⁵². Hän tarjosi Marainille yhteistyötä ja arveli, että hyvä aika näyttelylle olisi vuoden 1936 alussa. Viipurin kaupunginval-

²⁴⁸ Salvagnini 2000, 75.

²⁴⁹ Pietro Tronchi Antonio Marainille, Helsinki s.d. Kirjeen kopio liitteenä Antonio Marainin Ottavio De Peppolle / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda 11.4.1935 lähettämässä kirjeessä. ”Mostra d’arte italiana in Finlandia.” *Finlandia* 1935 I 25, 26. *Finlandia sottofasc.* 3 ”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

²⁵⁰ F. T. Marinetti Attilio Tamarolle, Levanto 22.7.1934. Serie III, fasc. 50–54, 50. Busta 22. *Corrispondenza 1931–1935. Fondo Attilio Tamaro. Fondazione Ugo Spirito.*

²⁵¹ Pietro Tronchi Antonio Marainille, Helsinki s.d. Kirjeen kopio liitteenä Antonio Marainin Ottavio De Peppolle / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda 11.4.1935 lähettämässä kirjeessä. ”Mostra d’arte italiana in Finlandia.” *Finlandia* 1935 I 25, 26. *Finlandia sottofasc.* 3 ”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

²⁵² Tuon ajan suurin viipurilainen lehti oli *Karjala*, joka oli valtakunnallisestikin levikiltään merkittävä. Kuten myöhemmin selviää, lehden toimitussihteeri oli kiinnostunut Italiasta.

tuusto ja taideneuvosto – mitä hän sillä tarkoittaa, on epäselvää – lupasivat 50 prosentin tuoton teosmyynneistä.²⁵³

Maraini ei tiennyt, kuinka suhtautua tuntemattoman Tronchin aloitteeseen ja kirjeeseen. Niinpä hän otti yhteyttä tuttuun virkamieheen *Direzione Generale per i Servizi della Propagandassa* ja tiedusteli, voisiko tämä hankkia Tronchista tietoja Italian lähetystöstä. Näin hän tietäisi, kannattaisiko näyttelyidea ottaa harkittavaksi.²⁵⁴ Tiedustelu lähetettiin Helsinkiin. Kirjeessä mainittiin pelkästään näyttelyn vieminen Viipuriin, ei Helsinkiin.²⁵⁵

Italian silloinen lähettiläs Attilio Tamaro vastasi tiedusteluun toukokuussa 1935 ja antoi hyvin kielteisen kuvan Tronchista. Hän kertoi tämän olevan laulunopettaja, joka oli tullut Helsinkiin vuonna 1933, mutta joka ei ollut saavuttanut toivomaansa menestystä ja eli hyvin köyhästi. Hän mainitsi Tronchin olevan sotaveteraani, joka oli tehnyt sodassa velvollisuutensa, ja olleen fasisti jo vuodesta 1920 alkaen. Tosin hän tuntuu jotenkin epäilleen näitä Tronchia koskevia tietoja. Tamaro myönsi, että kaikki tuo oli laskettava Tronchin eduksi. Hänen mukaansa tämä ei kuitenkaan ollut luotettava, vaan levoton henkilö, joka oli aina innoissaan tekemässä asioita, joihin hänellä ei kuitenkaan ollut harjaantuneisuutta tai kykyjä. Tamaron mukaan hänellä oli aina kynä valmiina kädessä, jotta hän voisi tarjoutua perustamaan jonkin yhdistyksen, järjestämään konsertin tai valmistelemaan näyttelyitä. Ikävää oli se, että hän kerskaili joka kerran ”viranomaisten varmalla tuella”, jota ei kuitenkaan koskaan ollut. Esimerkkinä Tamaro kertoi, kuinka Tronchi oli kertonut saaneensa professori Carlo Galassi Paluzzilta luvan perustaa Suomeen *Società degli Studi Romanin* (eli *Istituto Studi Romanin*) osaston. Hän nimitti jo puheenjohtajan ja johtokunnan ja pyysi vaikutusvaltaisia ihmisiä liittymään siihen. Kaikki päättyi siihen, että väitettyä lupaa ei ollut koskaan ollut olemassakaan. Vielä pahempi seikka oli se, että Tronchi oli väittänyt valheellisesti monilla hankkeillaan, jotka eivät olleet sittemmin toteutuneet, olleen lähetystön hyväksyntä. Tamaro oli moittinut häntä siitä monta kertaa. Tronchi oli toisaalta hyvä mies, mutta uskoi olevansa suurmies, jota ei arvostettu asiaankuuluvasti. Tamaron mukaan Tronchi oli puhunut, tai lähinnä jutustellut, Italian nykytaiteen näyttelystä sellaisten henkilöiden kanssa, joilla ei ollut mitään mahdollisuuksia toteuttaa sitä. Tällaisille jutusteluille hän oli perustanut koko hankkeen. Tamarosta oli selvää, että projektilla ei ollut konkreettista eikä vakavaa pohjaa. Hän vakuutti, ettei Tronchilla ollut minkään paikallisen viranomaisen tukea ja että häntä eivät tunteneet ne tahot, jotka päättivät näyttelyistä.²⁵⁶

253 Pietro Tronchi Antonio Marainille, Helsinki s.d. Kirjeen kopio liitteenä Antonio Marainin Ottavio De Peppolle / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda 11.4.1935 lähettämässä kirjeessä. ”Mostra d’arte italiana in Finlandia.” Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 ”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

254 Antonio Maraini Ottavio De Peppolle / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Firenze 11.4.1935. ”Mostra d’arte italiana in Finlandia.” Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 ”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

255 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda R. Legazione d’Italia in Finlandialle, Rooma 13.4.1935. Telespresso 903236. ”Mostra d’arte italiana in Finlandia.” Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 ”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

256 Attilio Tamaro / R. Legazione d’Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 16.5.1935. Telespresso 306/173 – C.14. ”Mostra d’arte italiana in Finlandia.” Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 ”1935”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

Tamaron lausunto oli tyyli. *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* tiivistä saamansa tiedot ja mielipiteet Marainille: Tronchi oli sotilas- ja fasistimenneisyytensä johdosta kunnioitettava henkilö, mutta täysin vailla lujuuutta ja kykenemätön toteuttamaan näyttelyprojektia, jolla ei ollutkaan mitään todellista pohjaa. Tronchin mainitsemaa paikallisten viranomaisten tukea ei ollut olemassa, eivätkä näyttelyistä päättävät tahot edes tunteneet Tronchia.²⁵⁷ On selvää, että tällaisen tiedon saatuaan Maraini ei halunnut ryhtyä näyttelyä järjestämään.

Idea italialaisen näyttelyn tuomisesta Suomeen oli kuitenkin syntynyt Italiassa myös muilla tahoilla tai sitten Tronchin ajatus johti italialaiset viranomaiset sitä pohtimaan, tosin kiertonäyttelyn muodossa. *Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda* alainen *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* lähestyi viraston johtajan, Mussolinin väyn kreivi Galeazzo Ciano allekirjoittamalla kirjeellä kesäkuussa 1935, vain noin kuukausi Tronchia koskeneen kirjeenvaihdon jälkeen, Italian Helsingin-lähetystä aiheenaan nimenomaan italialaisen nykytaiteen näyttelyn järjestäminen Suomessa. *Sottosegretariat*on järjestämät Italian taiteen näyttelyt Pariisissa, Prahassa, Varsovassa, Bukarestissa ja Sofiassa olivat menestyneet, ja näyttelyiden merkitystä italialaisessa kulttuuripropagandassa ulkomailla pidettiin selvänä. Sen tähden lähettilästä pyydettiin tutkimaan mahdollisuutta järjestää näyttely seuraavana talvena Suomessakin, Helsingissä. Näyttelyn suunniteltiin sisältävän niin maalaustaidetta, kuvanveistoa kuin grafiikkaa. Tamaron toivottiin selvittävän, missä näyttely voitaisiin pitää ja voitaisiinko kuljetuskustannukset maksaa tai niille myöntää jonkinlaisia helpotuksia Suomessa.²⁵⁸ Tämän aloitteen koettiin Italiassa olleen jollakin tavalla loogista jatkoa Tronchin aloitteelle, sillä molempia koskevat asiakirjat on arkistoitu yhteen samaksi asiakokonaisuudeksi MinCulPopin arkistoon kuuluvassa *Direzione Generalen* osuudessa. Suunnitelmissa oli kuitenkin kiertonäyttely, sillä samanlainen kysely lähetettiin Italian lähettiläille Kööpenhaminaan, Osloon, Tukholmaan, Tallinaan ja Riikaan.²⁵⁹

Tamaro uskoi, että italialaisen nykytaiteen näyttely otettaisiin Suomeen erittäin mielellään. Hän kertoi, että jopa maaseudulla (provinssissa), esimerkiksi Viipurissa, oli näyttelyn saamisesta kiinnostuneita piirejä. Vuoden 1931 *Il Novecento Italiano* -näyttelyn menestys oli ollut suuri, mutta lähettiläs uskoi uuden näyttelyn menestyvän vielä paremmin, koska italialaisiin kulttuuritapahtumiin suhtauduttiin vielä aikaisempaakin myönteisemmin. Näyttely järjestettäisiin Taidehallissa. Tamaro ei uskonut, että suomalainen vastaanottajataho pystyisi maksamaan kuljetusta Italiasta Suomeen, mutta kylläkin jostakin läheisestä

257 Ottavio De Peppo / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda Antonio Marainille, Rooma 23.5.1935. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

258 Galeazzo Ciano / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Rooma 17.6.1935. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

259 Dino Alfieri / Sottosegretariato di Stato per la Stampa e Propaganda Antonio Marainille, Rooma 12.9.1935. UA 60 Mostre italiane all'estero. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

pääkaupungista Suomeen ja taas eteenpäin johonkin toiseen läheiseen pääkaupunkiin. Muuten asia saataisiin kyllä maksujen osaltakin järjestettyä.²⁶⁰ Tamaro siis – hyvin realistisesti – piti näyttelyn toteutumisen kanalta parhaana ratkaisuna kiertonäyttelyä. Koska jo Italiasta lähetetyssä kyselyssä oli tiedusteltu kulujen maksamisesta, näyttää siltä, että Italiassa ei oltu valmiita kustantamaan näyttelyä kaikilta osin. Näyttelyvaihdossa yleensä myös vastaanottaja maksoi joitakin kuluja, joten se ei ollut poikkeavaa. On huomionarvoista, että Tamaro toi tässä esiin viipurilaispiirien kiinnostuksen italialaiseen näyttelyyn, vaikka hän oli aikaisemmin mitätöinyt täysin Tronchin maininnat siitä, että tämä olisi jo hankkinut näyttelylle tukijoukot Viipurista. Tamaro käytti Viipuri-korttia nyt, kun näki hyväksi korostaa suomalaista kiinnostusta Italiaa ja sen kulttuuria kohtaan sekä omaa asemaansa. Kuten olen aikaisemmin todennut, vuosi 1935 oli kaiken kaikkiaan Italia-kulttuurisuhteiden tai lähinnä -innostuksen huippuaikaa Suomessa.

Pietro Tronchi ei luopunut ajatuksestaan järjestää italialainen taidenäyttely Suomessa vaikka ei saanutkaan Antonio Marainia innostumaan siitä. Hän sai kuulla *Direzione Generalen* lähettämästä näyttelykyselystä – itse asiassa kirje näytettiin hänelle lähetystössä Helsingissä. Näyttikö sen Tamaro ja jos, niin miksi, kun hän ei selvästi halunnut Tronchia mukaan näyttelyhankkeisiin eikä pitänyt häntä niiden toteuttamiseen kykenevänä? Tronchi kiirehti heti, jo Tamaron propagandaviranomaisille Italiaan lähettämää vastausta seuranneena päivänä, kirjoittamaan oman kirjeen Roomaan, nyt suoraan silloin jo lehdistö- ja propagandaministeriksi edenneelle Galeazzo Cianolle²⁶¹. Tronchi kertoi jo yli vuoden pyytäneensä niin Marainia kuin Marinettia auttamaan häntä näyttelyn järjestämisessä ja iloitsi siitä, että hänen työnsä nyt lähenei toteutusta. Hän mainitsi omaksi aikaansaannoksekseen sen, että Helsingin suurin näyttelytila oli lupautunut järjestämään näyttelyn asianmukaiseen suureen tyyliin ja vastaamaan kuluista Suomessa. Se tarkoitti, että Italian osuudeksi jäisivät vain kuljetukset Suomeen sekä vakuutukset. Näyttelystä tiedotettaisiin erittäin laajasti niin lehdistössä kuin ”propagandateosten” välityksellä ja avajaisiin kutsuttaisiin kaikki suomalaisen politiikan ja kulttuurin merkkihenkilöt. Sen lisäksi hän kirjoitti saaneensa aikaan myös sen, että Viipurin kaupungissa oli muodostettu kaupunginjohtajan johtama järjestämiskomitea. Italialle ei aiheutuisi lisäkuluja näyttelyn viemisestä sinne. Tronchi oli järjestämässä Viipuriin myös italialaista viikkoa, johon kuuluisi yhdessä Milanon nykymusiikin akatemian kanssa järjestettävä sinfoniakonsertti, teatteri-ilta, kamarimusiikkikonsertti ja lopuksi P. E. Pavolinin esitelmä²⁶². Hän kertoi myös, että kansallisoopperassa Hel-

260 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 7.8.1935. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sotofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Vastaus on lähetetty MAE:sta Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle.

261 Sottosegretariato di Stato per la Stampa e Propaganda muutettiin ministeriöksi kesäkuussa 1935.

262 Pavolini oli tullut juuri kesällä 1935 Suomeen ja asui täällä noin vuoden verran. Ks. Saarenheimo 2000, 70.

singissä järjestettäisiin lokakuussa gaalailta säveltäjä Vincenzo Bellinin muistoksi. Tronchi päätti kirjeensä kohteliaan koukeroisin ilmaisin toivoen hankkeelleen ministerin hyväksyntää.²⁶³

Tronchi oli ollut jo mukana järjestämässä Viipuriin italialaisen modernin musiikin sinfoniakonserttia, joka pidettiin joko maaliskuun lopussa tai aivan huhtikuun alussa 1935. Läsä oli myös lähettänyt Tamaro. Tilaisuudesta vastasi paikallisten musiikinystävien yhdistys, mutta musiikin oli valinnut, Tamaron mukaan tosin huonosti, milanolainen *Accademia delle Musiche Contemporanee*, jonka perustajiin Tronchi kuului. Sali oli joka tapauksessa ollut täysi ja suosio huomattava.²⁶⁴

Viipurissa Italiaan suuntautunut toiminta oli tuohon aikaan erittäin vireää. Italian konsulina siellä toiminut yritysjohtaja Yrjö Linnamo oli toimelias, ja kesällä 1935 kaupungissa käynyt CAUR:n tarkastaja Alberto Luchini kehui Linnamon olleen aktiivisin ja pyyteettömin hänen koskaan matkoillaan tapaamansa ulkomainen italofili. Linnamo oli perustanut Nuorten Italian Ystävien Viipurin osaston ja oli sen puheenjohtaja. Kesällä 1935 siinä oli jäseniä 123. Yhdistyksen aktiivisiin jäseniin kuului myös poliisipäällikkö J. W. Miettinen. Luchinin mukaan Viipuriin oli Linnamon ympärille muodostunut avoimesti fasistiseen Italiaan orientoitunut piiri. Kiinnostusta siihen ja erityisesti Mussoliniin oli osoittanut myös *Karjala*-lehden toimitussihteeri Jaakko Leppo. Tronchi oli Linnamon ja Miettisen ystävä ja hoitanut suhteita Viipuriin Luchinin mielestä onnistuneesti. Hän mainitsi myös Tronchin suunnittelevan Viipuriin kokonaista Italian viikkoa.²⁶⁵ Tätä taustaa vasten on erittäin mahdollista, että Tronchi oli todella jo hankkinut ja saanut ajatellulle italialaiselle taidenäyttelylle tukijoukot ja järjestäjätkin Viipurista ja että näyttely olisi ollut mahdollista käytännössä toteuttaa siellä.

Tronchi taisteli oman aloitteensa, mukanaolonsa ja asemansa puolesta. Hän lähestyi ministeri Cianoa myös toisella, päiväämättömällä kirjeellä, joka saapui Italiaan kaksi päivää edellisen jälkeen. Siinä hän esitteli oman ansioluettelonsa pyrkimyksensä vaikuttaa näyttelyn ja oman osallistumisensa kannalta myönteisen päätöksen syntymiseen. Tronchi kertoi jälleen olevansa isänmaan ja *Ducen* asialla. Hän kertoi lähteneensä Italiasta Suomeen syyskuussa 1933 ja osaavansa täydellisesti pohjoismaisia kieliä²⁶⁶. Toimeentulonsa Suomessa hän kertoi hankkivansa opettamalla laulua oppilaille, joiden joukossa oli Suomen parhaita. Tronchi kertoi pitäneensä lukuisia esitelmiä ruotsiksi, tanskaksi ja ranskaksi, kirjoittaneensa artikkeleita suomalaislehtiin Italian taiteesta ja olevansa muutaman italialaisen lehden kirjeenvaihtaja. Hän oli ensimmäisessä maailmansodassa vakavasti haavoittunut upseeri. Vuonna

263 Pietro Tronchi Galeazzo Cianolle / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Helsinki 8.8.1935. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." *Finlandia* 1935 I 25, 26. *Finlandia* sottofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

264 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 3.4.1935. XIII 211/116 St. 7. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." *Finlandia* 1935 I 25, 26. *Finlandia* sottofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

265 Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda /Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, muistio-luonnos, s.d. *Finlandia* 1934 I 25, 26. *Finlandia* sottofasc. 2 "1934". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

266 Tronchi ei kerro siinä, mistä kielitaito oli peräisin, mutta hän oli lapsuudessaan ja nuoruudessaan asunut perheineen Malmössä, joten ruotsin ja ehkä tanskankin taito oli hänellä hallussaan perintönä tuolta ajalta.

1931 hän oli perustanut *Accademia di Belle Arti*, jonka presidenttinä oli Italian kuninkaallisen akatemian hiljattain palkitsema Romagnoli. On epäselvää, mitä hän tarkoitti tällä taideakatemialla, mahdollisesti musiikkiakatemiaansa. Hän kertoi tekevänsä yhteistyötä *Istituto Italianossa* P. E. Pavolinin kanssa. Tällä instituutilla hän saattoi tarkoittaa juuri tuolloin ajankohtaista yritystä perustaa Italian kulttuuri-instituutti Suomeen Pavolinin johdolla tai yliopistolle italian kielen lehtorin ympärille syntynyttä toimintaa, jota eri yhteyksissä kutsuttiin instituutiksi. Hän kirjoitti myös perustaneensa Italiassa kuukausijulkaisun nimeltä *Orpheus* ja johtaneensa sitä sekä tekevänsä aktiivisesti yhteistyötä Marinettin kanssa. Lisäksi hän antoi kolmen hänet ja hänen toimintansa tunnevan italialaisen nimen. Yksi heistä oli Italian edustajakamarin jäsen Ezio Maria Gray, joka vieraili Mussolinin ja Italian fasistipuolueen erikoislähettiläänä IKL:n vieraana Suomessa kesällä 1935²⁶⁷. Tronchi oli myös hiljattain nimetty CAUR:n kirjeenvaihtajaksi Suomessa.²⁶⁸

Lehdistö- ja propagandaministeriö tiedusteli jo kesällä 1935 Tronchista Italian Helsingin-lähetystöltä, ja syyskuun alkupuolella Tamaro vastasi referoimalla omaa aikaisempaa lausuntoaan. Uutta oli se, että Tamaro viittasi Tronchin saamaan tehtävään perustaa uutistoimisto Orienten sivutoimisto ja kertoi, ettei Tronchilla ollut minkäänlaista kokemusta uutistoimistopalvelusta tai poliittisista asioista. Sen vuoksi hän piti soveliaana, että Tronchille annettaisiin määräys, ettei hän saisi lähettää mitään luonteeltaan poliittista uutista näyttämättä sitä ensin lähetystössä.²⁶⁹ Vaikka Tronchi ei ollutkaan työskennellyt sanomalehtimiehenä, hän oli ollut mukana perustamassa ja tekemässä kulttuurilehti *Orpheusta* ja oli jo välittänyt omien tietojensa perusteella uutisia muille lehdlle Italiaan.

Oliko Tamaron negatiivisilla lausunnoilla todellinen pohja vai oliko kyseessä keskinäisistä erimielisyyksistä johtunut mustamaalaaminen ja taistelu asemasta italialaisen yhteisön merkkihenkilönä Suomessa? Tamaron oman arkiston asiakirjat osoittavat, ettei hän tullut toimeen joidenkin muidenkaan Suomen italialaisyhteisön johtohahmojen kanssa. Se antaa viitteitä siihen, että hän ei sietänyt kilpailijoita.

Tamaro tiesi Tronchin puhuneen Suomeen tuotavasta italialaisesta näyttelystä suurelle Marinetille jo kesällä 1934. Tällöin nimittäin Marinetti kirjoitti Tamarolle Helsinkiin ystävänsä Tronchin kertoneen, että Tamaro toivoi Suomeen futuristisen *aeropitturan* näyttelyä. Marinetti halusi käyttää sen tarjoamaa tilaisuutta hyväkseen ja tulla Suomeen pitämään esitelmää, joissa hän omien sanojensa mukaan ylistäisi Italian sen ajan kirjallisuutta ja taidetta.²⁷⁰ Mitä Tamaro vastasi Marinetille,

267 Ezio Maria Grayn Suomen-vierailusta ks. Kanervo 2007, 52–57 ja Uola 1982, 253–255. Markansa aikana Gray lahjoitti IKL:lle Mussolinin rintakuvan ja vieraili myös Viipurissa.

268 Pietro Tronchi Galeazzo Cianoille / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Helsinki s.d. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

269 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle (josta kirje välitettiin eteenpäin), Helsinki 9.9.1935. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

270 F. T. Marinetti Attilio Tamarolle, Levanto 22.7.1934. Serie III, fasc.50–54, 50. Busta 22. Corrispondenza 1931–1935. Fondo Attilio Tamaro. Fondazione Ugo Spirito.

jonka hän ilmeisesti tunsikin jo entuudestaan, jää ainakin toistaiseksi selvittämättä. Eikö Tamaro innostunut näin houkuttelevasta hankkeesta ja mahdollisuudesta tehdä kulttuuripropagandaa ja jos ei, niin miksi ei? Marinetti oli vakaa fasismiin kannattaja ja arvostettu Italiassa. Tamaro oli itse vannoutunut fasisti, ja olisi voinut kuvitella Marinettin vierailun järjestämisen tuovan kunniaa hänellekin.²⁷¹ Vaikuttiko Tronchin mukanaolo asiaan? Halusiko Tamaro ajaa vain omia tai viranomaisilta tulleita hankkeita? Vai yrittikö hän kenties viedä asiaa eteenpäin?

Pietro Tronchilla oli selvästi taipumus suunnitella suuria hankkeita, jotka eivät toteutuneet. Toisaalta hänen aloitteensa näyttäisivät olleen merkittävässä roolissa monessa toteutuneessakin hankkeessa myös kuvataiteen alalla; esimerkkinä on Suomen taiteen näyttelyn vieminen Italiaan vuonna 1937. Tronchin kykyihin myös luotettiin joillakin italialaistahoilla, erityisesti CAUR-järjestössä. Suomessa heinä–elokuussa 1935 vieraillut järjestön edustaja Alberto Luchini esitti matkaraportissaan muun muassa maiden välisen kulttuurivaihdon tukemista ja nimenomaan maestro Tronchin aloitteiden rohkaisemista. Hän myös kehuu, että Tronchin Suomessa tekemä niin kulttuuriin liittyvä kuin poliittinen propagandatyö oli älykäs, kestävä ja pyyteetöntä, ja kertoi, että kaikki Tronchin antamat tiedot niin ystävä- ja tuttavapiireistään kuin poliittisesta tilanteesta Suomessa olivat Luchinin vierailun myötä osoittautuneet paikkansapitäviksi.²⁷² Luchinin näkemys Tronchista, tosin lyhyen Suomen-vierailun perusteella, oli siis hyvin toisenlainen kuin Tamaron.

Syyskuussa 1935, kun lehdistö- ja propagandaministeriö oli saanut suunnitellun kiertonäyttelyn kannalta myönteiset vastaukset lähettiläiltä Kööpenhaminasta, Tallinnasta, Riiasta ja Helsingistä aikataulutoiveineen, asiassa lähestyttiin Antonio Marainia. Ministeriön alivaltiosihteri Dino Alfieri kirjoitti, että jos vielä Oslost ja Tukholmasta saataisiin myönteiset vastaukset, kyse olisi kuudesta näyttelypaikasta, joihin näyttely pitäisi viedä tammi–huhtikuun aikana seuraavana vuonna. Hän arveli, ettei saman näyttelyn kuljettaminen niihin kaikkiin onnistuisi noin tiukassa aikataulussa. Joko olisi unohdettava Oslo ja Tukholma, vietävä näyttely niihin myöhemmin keväällä tai tehtävä kaksi näyttelyä, toinen Skandinaviaan ja toinen Baltian maihin. Ministeriössä toivottiin Marainin mielipidettä asiassa.²⁷³

Maraini kertoi näkemyksensä kirjeessään Italian ulkoministeriön kabinettipäällikkö Ottavio De Peppolle. Maraini oli juuri ollut tekemässä näyttelyä Budapestiin ja kohdannut suuria vaikeuksia saada teoksia lainaan italialaisista museoista. Museot olivat väsyneitä lainaamaan teoksiaan ja taiteilijat tuottamaan uusia, ja viimeisimmän näytte-

271 Suomalainen taideyleisö ei siis päässyt tutustumaan *aeropitturaan* näyttelyn välityksellä, mutta Risto Sihtola esitteli sitä suomalaisille muutama vuosi myöhemmin kirjoittaessaan vuonna 1939 kolmannesta Rooman quadriennaalista ja sen yhteydessä esillä olleesta futuristien juhlanäyttelystä ja *aeropitturasta*. Ks. Sihtola, Risto, ”Rooman Quadriennale-näyttely.” *Karjalan Taide- ja Kirjallisuusliite*, lokakuu 1939 (näyttelyä käsittelevän artikkelisarjan kolmas osa).

272 Alberto Luchinin raportti Suomesta *Relazione sulla Finlandia* (luglio-agosto 1935); Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, *memoria*, 25.10.1934, s.d. Finlandia 1934 I 25, 26 *Finlandia sottofasc. 2* ”1934”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Luchini myös mainitsi raportissaan fasisteihin jo vuonna 1919 liittyneen Tronchin käyttäytymisen ulkomailla niin kuin kaikkien Mussolinin sukupolven italialaisten tulisi sellä käyttäytymällä.

273 Dino Alfieri / Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda Antonio Marainille, Rooma 12.9.1935. UA 60 *Mostre italiane all'estero*. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

lyn kokemusten perusteella hän epäili mahdollisuutta ottaa uusia näyttelyitä ohjelmaan seuraavaksi talveksi. Hän ehdotti tammikuussa avautuvan Budapestin näyttelyn viemistä Belgradiin tai Prahaan, joissa ainoina Keski-Euroopan kaupungeista ei vielä ollut järjestetty italialaisen nykytaiteen näyttelyä. Lisäksi vuonna 1936 oli ohjelmassa Venetsian biennaali ja taiteilijat työskentelivät sitä varten. Maraini ehdottikin, että pohjoisiin kaupunkeihin järjestettäisiin näyttely vasta biennaalin sulkeuduttua, kuten oli tehty aikaisemmin Varsovaan. Siten olisi mahdollista valita vähemmän kustannuksin teokset Venetsiasta näyttelyyn, joka aloittaisi täydellisen kierroksen pohjoisessa lokakuussa 1937. Hän myös korosti, että näiden ehdotusten avulla voitaisiin välttää luultavat epäonnistumiset, joita alkuperäinen suunnitelma toisi mukanaan. Vuoden 1935 ohjelma ulkomaille vietyjen näyttelyjen osalta oli ollut poikkeuksellisen runsas. Ohjelmaa oli jo tulossa paljon myös seuraavaksi vuodeksi, jos Budapestin näyttely vietäisiin hänen ehdottamiinsa paikkoihin ja koottaisiin näyttely Venetsiasta biennaalin sulkeuduttua Kööpenhaminaan, Riikaan jne. ja ”aina Moskovaan asti, jos niin toivot”. Maraini oli sitä mieltä, että enempää näyttelyitä ei voitu tehdä, ei kustannustenkaan takia.²⁷⁴

Italialaisten näyttelyhanke jäädytettiin tässä vaiheessa. Lehdistö- ja propagandaministeriöstä ilmoitettiin Helsingin-lähetystölle, että ministeriö oli päättänyt siirtää näyttelyn järjestämisen Helsingissä Venetsian biennaalin sulkemisen jälkeiseen aikaan myöhemmin sovittavaksi ajankohdaksi marraskuun 1936 ja kevään 1937 välille.²⁷⁵ Noudatettiin siis Marainin esitystä. Annettu aikataulu ei pitänyt, vaan tämän hankkeen jatkona voi Italian viranomaisten näkökulmasta pitää vasta italialaisen modernin maisemataiteen näyttelyä Helsingissä tammikuussa 1938. On mahdollista, että Abessinian tilanteella oli myös jälleen kerran oma vaikutuksensa. Ilmoitus siirrosta on nimittäin allekirjoitettu päivä sen jälkeen, kun Kansainliitto oli tuominnut Italian hyökkäyksen Abessiniaan.²⁷⁶

5.3 MOSTRA DEL BIANCO E NERO -NÄYTTELYN MYSTEERI

Italialaisista asiakirjoista löytyy tieto, jonka mukaan italialaisen mustaväl-

kaisen grafikan näyttely kiersi Helsingissä, Tallinnassa, Tartossa, Oslossa, Haagissa, Luxemburgissa ja Genevessä joulukuusta 1936 heinäkuuhun 1937. Näyttelystä myytiin sen kierron aikana noin puolet esillä olleista 200 kaiverruksesta ja etsauksesta. Tällaisia *Mostra del bianco e nero* -nimellä kutsuttuja näyttelyitä Italia lähetti ulkomaille useita eri vuosina, ja niitä saattoi olla kierrossa samaan aikaan useampikin. Samassa taidepro-

274 Antonio Maraini Ottavio De Peppolle / MAE, Firenze 3.10.1935. UA 60 Mostre italiane all'estero. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

275 Dino Alfieri / Ministero per la Stampa e la Propaganda R. Legazione d'Italia in Finlandialle, [Rooma] 9.10.1935. "Mostra d'arte italiana in Finlandia." Finlandia 1935 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 3 "1935". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

276 Kirje on kirjoitettu 9.10. ja Kansainliitto tuomitsi hyökkäyksen 8.10.1935.

pagandaa ulkomailta käsittelevässä raportissa, jossa Helsinki mainittiin, kerrottiin toisesta, Intiaan viedystä grafiikanäyttelystä, johon osallistui 40 elossa olevaa italialaista graafikkoa 160 teoksella. Yksi 180 teoksen *Bianco e nero* puolestaan kiersi itäisessä Etelä-Euroopassa. Se oli ollut esillä Bukarestissa ja Sofiassa ja oli menossa Ankarahan ja Ateenaan.²⁷⁷

*Direzione Generale per i Servizi della Propaganda*n vuoden 1937 raportissa kerrottiin, että grafiikanäyttelyn johdosta Suomi ja Norja olivat halunneet tuoda Roomaan omat näyttelynsä, Suomi maalaustaidetta ja Norja grafiikkaa, kumpikin MinCulPopin järjestämänä.²⁷⁸ Vuonna 1939 mainittiin kansankulttuuriministerille tehdyssä muistiossa, että Pohjoismaihin viedyn *Bianco e nero* -näyttelyn menestys muistettiin edelleen.²⁷⁹

Tämä italialaisen grafiikan näyttely Helsingissä on mysteeriksi, sillä en ole löytänyt siitä mitään tietoja tai mainintoja suomalaisista asiakirjoista tai ajan lehdistä. Sitä ei myöskään mainita missään vuoden 1937 Suomen taiteen näyttelyä koskevissa asiakirjoissa, ei Suomessa eikä Italiassa. Jos MinCulPopin arkiston raportissa annettu kiertojärjestys pitäisi paikkansa, näyttely olisi ollut Suomessa joulukuussa 1936. Italian Helsingin-lähettiläs Armando Ottaviano Koch kirjoitti MinCulPopille ja tiedoksi ulkoministeriöön heinäkuun alussa 1937, että syksyksi 1937 oli suunniteltu italialaisen kirjan näyttelyä sekä *Bianco e Nero* -näyttelyä Helsinkiin. Hän mainitsi ne vastatessaan kyselyyn italialaisen taiteen näyttelyn tuomisesta Helsinkiin ja totesi, että ne voitaisiin järjestää kaikki yhtä aikaa.²⁸⁰ Tämä hanke ei toteutunut, ja se olisi järjestettykin lähes vuosi raportissa mainittua näyttelyä myöhemmin.

Antonio Maraini oli mukana järjestämässä kyseistä kiertonäyttelyä ja osallistui muun muassa sen budjetin laadintaan. Marainin arkiston asiakirjojen perusteella kiertoon kuuluivat Tallinna, Tartto, Oslo, Haag, Geneve ja Luxemburg, ja kierto ajoittui 15.1.–16.6.1937 väliselle ajalle. Asiakirjat osoittavat myös, että suunniteltujen näyttelypaikkojen lista eli projektin aikana. Helsinki löytyy vain yhdestä asiakirjasta, päiväämättömästä alustavasta näyttelybudjetista, jossa näyttelypaikkoja on kymmenen ja näyttelyn kooksi suunniteltu 300 teosta. Helsinki on listan ensimmäisenä. Muita kaupunkeja, jonne näyttelyä ei loppujen lopuksi viety, ovat siinä Riika, Tukholma, Kööpenhamina ja Zürich.²⁸¹ Francesca Cavarocchi ajoittaa kierrossa olleet grafiikanäyttelyt eri tavalla. Hänen mukaansa yksi näyttely kiersi edellä mainittujen kaupunkien lisäksi Zürichissä ennen Luxemburgia joulukuusta 1935 heinäkuuhun 1936 ja toinen Bukarestissa, Sofiassa, Istanbulissa, Ankarassa ja Ateenassa joulukuusta 1937 kesäkuuhun 1938.²⁸² Jälkimmäinen sopii aikaisemmin mainitun raportin antamiin tietoihin.

277 Relazione sull'attività dalla Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda durante l'anno 1937–XVI. Appunti per la Propaganda Estera. Busta 95. Gabinetto, MinCulPop. ACS.

278 Relazione sull'attività dalla Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda durante l'anno 1937–XVI. Appunti per la Propaganda Estera. Busta 95. Gabinetto, MinCulPop. ACS.

279 Appunto per S. E. il Ministro, Rooma 10.11.1939. Appunti per la Propaganda Estera. Busta 95. Gabinetto, MinCulPop. ACS.

280 Armando Ottaviano Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MinCulPopille ja tiedoksi MAE:lle, Helsinki 1.7.1937. *Telepresso* n. 679. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. *Finlandia* 1937 I 25, 26. *Finlandia* sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

281 Mostra italiana del bianco e nero, näyttelybudjetti, s.d.; Giulio Baradel / Biennale di Venezia Antonio Marainille, Veneetsia 10.2.1937; Muut näyttelyä koskevat asiakirjat. UA 15 Mostra it. circolante di incisione a Tallinn, Tartu, Oslo, Aja, Ginevra, Lussemburgo. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

282 Cavarocchi 2010, 188, nootti 51.

Tieto Helsingin näyttelystä näyttää siis virheeltä tai vahingolta. Se oli ollut mukana alustavissa suunnitelmissa, mutta jäi pian listalta. Arvoitukseksi jää, mistä tieto oli taidepropagandaraporttiin tullut, samoin käsitys siitä, että Suomen taiteen näyttelyn järjestäminen Italiassa vuonna 1937 olisi ollut vastaus juuri tälle grafiikanäyttelylle.

**5.4 "OIKEAA, REHELLISTÄ
TAIDETTA".
SUOMEN TAITEEN
NÄYTTELY MILANOSSA
JA ROOMASSA
VUONNA 1937**

**5.4.1
Aloitteentekijät
– kenen idea?**

Suomen taideakatemian sihteeri Bertel Hintze sai tammikuussa 1937 kirjeen milanolaiselta

galleristilta Ettore Gian Ferrarilta, joka ehdotti suomalaisen taidenäyttelyn järjestämistä galleriassaan jo samana keväänä, huhtikuussa. Tarkoituksena oli järjestää virallinen katselmus, johon tulisi saada myös Suomen valtion taloudellinen tuki.²⁸³ Tästä alkoi virallisesti prosessi, joka johti Suomen taiteen retrospektiivisen näyttelyn järjestämiseen Milanossa ja Roomassa samana vuonna.

Suomen taideakatemian opetus- ja ulkoministeriöille helmikuussa 1937 jättämien raha-avustusanomusten mukaan aina vuonna 1931 järjestetystä *Il Novecento Italianon* näyttelystä lähtien oli Italian ja Suomen johtavien taidejärjestöjen kesken käyty neuvotteluja Suomen taiteen vastavuoroisen näyttelyn järjestämisestä Italiaan.²⁸⁴ Taideakatemian anomuksen mukaan taloudelliset syyt olivat siihen asti estäneet näyttelyvaihdon toteuttamisen, mutta italialaisten taholla nämä esteet oli nyt onnistuttu poistamaan.²⁸⁵ Jonkinlaista keskustelua näyttelyn viemisestä oli ilmeisesti ollut, koska tällaiseen suunnitelmaan viitattiin järjestettäessä Suomen taiteen näyttelyä Moskovaan vuonna 1934. Heikki Tandefelt mainitsi siitä puheenvuorossaan Suomen Taiteilijaseuran kokouksessa 6.11.1934 ja *Svenska Pressen* kokouksesta uutisoivassa kirjoituksessaan seuraavana päivänä. Tandefelt vastusti jyrkästi Moskovaan suunniteltua Suomen taiteen näyttelyä ja korosti, ettei vielä kukaan ollut saatu määrärahoja vastavuoroisuusnäyttelyihin Italiaan, Unkariin, Lontooseen ja Ranskaan.²⁸⁶ *Svenska Pressenin* mukaan Moskovan-näyttelyn vastustajat käyttivät yhtenä argumenttinaan juuri sitä, että Taideakatemia oli aikaisemmin suunnitellut näyttelyitä ”sellaisiin kulttuurikeskuksiin kuin Lontoo, Budapest ja Rooma”, mutta että valtio ei ollut voinut antaa taloudellista tukea näille suunnitelmille,²⁸⁷ eivätkä ne siten olleet toteutuneet.

283 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 11.1.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

284 STA UM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti (kopio). Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; STA OPM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti. AD 301/73 1937. OPMA. KA.

285 STA UM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti (kopio). Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; STA OPM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti. AD 301/73 1937. OPMA. KA.

286 STS:n kokouksen 6.11.1934 pöytäkirja § 5. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA.

287 ”Trasslet kring vår sovjetryska utställning.” Sv. Pr. 7.11.1934.

**GALLERIA GIAN FERRARI
MILANO VIA CLERICI N. 8**

Istituto di Cultura.

12-27 april.

Milano 11 Gennaio XV°

Herr Doctor B. Hintze
Sekreterare Finlande
Koust Akademi
Hervanderagatan
Helsinki

Ill.mo Signor Dottore B. Hintze,
riferendomi alla progettata settimana culturale finlandese a Milano, alla quale verrà data la più grande pubblicità giornalistica e che dovrà segnare come desiderio delle alte personalità politiche intellettuali ed artistiche Milanesi una tappa di partenza per uno sviluppo reciproco di scambi culturali che serviranno senza dubbio ad affratellare spiritualmente il popolo italiano a quello finlandese; mi rendo interprete anche di un numeroso gruppo di scultori e pittori nostri pregando la S.V. Ill.ma di voler non solo appoggiare ma anche collaborare per la realizzazione a Milano nel prossimo Aprile di una mostra rappresentativa la pittura e la scultura della Giova Repubblica Finlandese.

Per comprendendo assai bene quanti saranno gli ostacoli da superare, ho piacere di comunicare che per tale iniziativa sono venute nella determinazione di mettere a disposizione dei pittori e dei scultori Finlandesi disinteressatamente la mia Galleria D'Arte, nonché la mia organizzazione propagandistica, ritenendo conveniente agli scopi stessi che nel caso di vendita di lavori finnici superati vada il 10% a favore dell'ufficio propaganda della mia Galleria.

Come vede, Ill.mo Signor Dottore, occorrerebbe che l'interessamento del governo Finlandese venisse portato a sobbarcarsi delle spese sia di viaggio di andata e ritorno Helsinki - Milano che ~~anche~~ di assicurazione contro calamità infortunio ferroviario e di incendio che potesse deteriorare il materiale.

Per quanto riguarda l'epoca ritengo sarebbe opportuno quella di Aprile; ad ogni modo, in considerazione di eventuali ostacoli, sono sempre d'avviso di riesaminare il periodo che potrebbe essere spostato per la settimana della Mostra Finlandese a Milano.

Sid cioso che la mia proposta venga invariabilmente accolta ed in attesa di un cortese esame di riscontro in merito, la prego di gradire i miei distinti saluti.

Ettore Gian Ferrari

ETTORE GIAN FERRARIN 11.1.1937 lähettämä kutsu

Suomen taideakatemiaalle järjestää suomalainen taide-
näyttely hänen galleriassaan Milanossa. STYA 1940-. KKA.

Valtion kuvaamataidelautakunta käsitteli periaatteessa kaikki opetusministeriölle tulleet, taidenäyttelyitä koskevat rahahakemukset, mutta sen arkistosta ei löydy tietoja Italia-suunnitelmasta. Myöskään Taideakatemian, Suomen Taiteilijaseuran, Suomen Kuvanveistäjäliiton tai graafikkojen arkistoista ei löydy mainintoja siitä. Sen sijaan esimerkiksi ulkoministeriön Lontooseen kaavailemaa näyttelyä ja alustavaa kehotusta järjestää näyttely Unkarissa ja Wienissä käsiteltiin sekä Taiteilijaseuran että Suomen Kuvanveistäjäliiton kokouksissa vuonna 1934.²⁸⁸ Kuvanveistäjäliitolla oli suunnitelmia mitalinäyttelystä Budapestissa seuraavana vuonna.²⁸⁹ On kuitenkin mahdollista, että jonkinlainen idea Italiaan vietävästä näyttelystä on ollut olemassa, ja mahdollisuuksia tuen saamiseen on tiedusteltu alustavasti ministeriöstä suullisesti. Jos näin on tapahtunut, suunnitelman on kuitenkin täytynyt olla vielä hyvin alustava, koska siitä ei ole mitään jälkiä eri järjestöjen tai Taideakatemian asiakirjoissa.

Kutsukirje saapui alkuvuodesta 1937 Suomeen Ettore Gian Ferrarilta, mutta säilyneet asiakirjat ja lehtiartikkelit osoittavat, että keskeinen henkilö näyttelyidean synnyssä oli Pietro Tronchi. Ensimmäinen löytämäni näyttelyä koskeva asiakirja on kirjoitettu muutama päivä ennen Gian Ferrarin Hintzelle lähettämää kirjettä. Pietro Tronchi kirjoitti silloin Helsingistä veljelleen säveltäjä Aurelio Tronchille (1897–1972) Milanoon pyytäen tätä toimimaan niin, että Galleria Gian Ferrarista lähetettäisiin heti Pietron välityksellä Hintzelle osoitettu näyttelytarjous. Asiasta oli keskusteltu jo aikaisemmin, koska kirjeessään Pietro Tronchi kirjoitti olevansa jo huolestunut, koska aika näyttelyn toteuttamiseksi oli vähissä. Hänen mukaansa suomalaiset lehdet olivat jo uutisoineet tulevan näyttelyn, mutta Hintze ei voinut virallisesti julkistaa sitä tai organisoida mitään virallisen kutsun puuttuessa.²⁹⁰ Aurelio Tronchi oli myös perillä hankkeesta, koska veli ei selittänyt asiaa mitenkään kirjeessään.

Yllämainitun kirjeen lisäksi jotkin muut lähteet osoittavat Pietro Tronchin toimineen aktiivisesti näyttelyn järjestämiseksi jo aivan sen alkuvaiheesta lähtien. Lehtihaastattelussa huhtikuussa 1937 hän itse kertoi kirjoittaneensa näyttelyn aikaansaamiseksi Milanoon Galleria Gian Ferrarin johtajalle ja veljelleen ja saaneensa heidät innostumaan asiasta. Gian Ferrari oli tämän jälkeen kääntynyt Suomen taideakatemian ja sielä Hintzen puoleen, ja tämän avulla hanke alkoi toteutua.²⁹¹ Tronchin osuuden näyttelyn aloitteentekijänä toivat myöhemmin selkeästi esiin myös Bertel Hintze lehtihaastattelussa ja va. asiainhoitaja Helge von Knorring Suomen Rooman-lähetystöstä. Von Knorringin mukaan Gian Ferrari ja Tronchi jakoivat kunnian olla näyttelyn aloitteentekijöitä.²⁹²

- 288 STS:n kokousten 12.9.1934 (§ 2), 2.4.1935 (§ 2) ja 7.4.1936 (§ 4) pöytäkirjat; STS:n johtokunnan kokousten 12.9.1934 (§ 2–3), 27.10.1934 (§ 4) ja 6.11.1934 (§ 3) pöytäkirjat. Pöytäkirjat 1926–1935 Ca 9. STSA. KA; SKv:n kokousten 6.4.1935 (§ 3) ja 11.12.1934 (§ 2) pöytäkirjat. Pöytäkirjat liitteineen 1913–1944. SKvLA. KA.
- 289 SKv:n kokouksen 6.4.1935 pöytäkirja § 2. Pöytäkirjat liitteineen 1913–1944. SKvLA. KA.
- 290 Pietro Tronchi Aurelio Tronchille, Helsinki 7.1.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 291 ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937.
- 292 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA; ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937; ”Vår konstutställning i Italien.” Hbl 2.9.1937.

Hintzen mukaan Tronchi oli tehnyt aloitteen ja lisäksi paljon näyttelyn hyväksi apunaan Milanossa asuva veljensä. Gian Ferrari oli puolestaan vastannut käytännön järjestelyistä Milanossa.²⁹³ Kun ottaa huomioon nämä tiedot, voi vain ihmetellä Tronchin pientä näkyvyyttä suomalaisissa ja italialaisissa asiakirjoissa ja näyttelyyn liittyvässä säilyneessä kirjeenvaihdossa – Galleria Gian Ferrarin arkistoa lukuun ottamatta – sekä lehtien uutisissa.

Pietro Tronchin halu aktivoida entisestään Suomen ja Italian kulttuurivaihtoa ja hänen aikaisemmat ideansa italialaisen näyttelyn tuomisesta Suomeen sopivat hyvin yhteen Suomen taiteen näyttelyä koskevan aloitteen kanssa. Hänellä oli suunnitelmissa myös suomalaisen musiikin vieminen Italiaan ja jopa kokonainen Suomen kulttuurin viikko,²⁹⁴ joten kuvataiteen lisääminen siihen oli luonteva ajatus. Tronchi oli perustanut vuonna 1930 Milanoon *Accademia delle Musiche Contemporanee* -nimisen akatemian tai järjestön, joka pyrki kehittämään kansainvälisiä musiikkisuhteita.²⁹⁵ Musiikkivaihdossa hänellä oli Milanossa muutenkin jo valmiit kontaktit, asuivathan siellä hänen veljensä Aurelio ja ilmeisesti myös kapellimestari-isänsä Giovanni (1876–1952).²⁹⁶ Veli oli aktiivisesti mukana myös Suomen näyttelyn alkuvaiheissa, ja hänen roolinsa saattoi olla tärkeä näyttelypaikan löytämisessä Milanosta.

Ettore Gian Ferrari korosti monissa kirjeissään olleensa näyttelyn aloitteentekijä, mutta muu aineisto ei tue väitettä. Hänelle oli eri yhteyksissä tärkeää ja hyödyllistä korostaa omaa rooliaan, joten aloitteentekijänä esiintyminen oli paitsi liioittelua, myös tapa kertoa omasta olennaisesta ja välttämättömästä roolista näyttelyn käytännön toteuttamisessa. Ilman hänenlaistaan galleristia Tronchin idea olisi saattanut jäädä idean asteelle. Toisaalta kahden kesken Gian Ferrari antoi Tronchille tälle kuuluneen kunnian: hän kirjoitti Tronchille helmikuussa toimineensa tämän ohjeiden mukaan ja oli siten ”jo huolehtinut” Tronchin ”nerokkaasta ehdotuksesta toteuttaa suomalainen näyttely Milanossa”.²⁹⁷

Suomen taideakatemian mukaan taloudelliset esteet Suomen taiteen näyttelyn järjestämiselle oli saatu poistettua muun muassa Milanossa toimineen Suomen pääkonsulin Federico Weilin ”tarmokkaiden ponnistusten ansiosta”.²⁹⁸ Tämän lausunnon merkitys jää epäselväksi. Se herättää joka tapauksessa kysymyksen Weilin roolista näyttelyn saamisesta Milanoon ja sen järjestämisen mahdollistamisesta. Hän oli aktiivinen henkilö, joka oli toiminut monin tavoin esimerkiksi Suomen osastojen hyväksi Milanon messuilla ja triennaalissa. Hän oli myös myöhemmin mukana Suomen näyttelyn käytännön järjestämisessä ja sai sen edistämisen nimenomaiseksi tehtäväkseen ulkoministeriöltä huhtikuussa 1937.²⁹⁹

293 ”Vår konstutställning i Italien.” Hbl 2.9.1937; ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” US 28.8.1937.

294 ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937 (Tronchin haastattelu). Näyttelyn järjestäminen Suomen viikon yhteydessä mainitaan myös näyttelyä koskeissa uutisissa. Ks. esim. ”Suomen taidetta 1800–1900-luvulla käsittävä näyttely Italiaan Suomen viikon yhteyteen.” HS 24.2.1937 ja ”Vår Milanokollektion avgår i dag.” Sv. Pr. 27.3.1937.

295 Da capo -verkkolehti; ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937; ”Pietro Tronchi †.” US 8.9.1937; Lassila 1937, 5–6.

296 Giovanni ja Aurelio Tronchista ks. Nello Vetro, verkkojulkaisu.

297 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 11.2.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

298 STA UM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti (kopio). Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; STA OPM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti. AD 301/73 1937. OPMA. KA.

299 UM Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Helsinki 17.4.1937, sähkö. Dca Lähteneet sähkö, Rooma. UMA.

Taideakatemian maininnan lisäksi ei ole muita asiakirjoja, jotka antaisivat hänelle aktiivista roolia näyttelyaloitteen syntymisessä. Ettore Gian Ferrari kirjoitti kuitenkin jo tammikuussa 1937 Weilin tietävän näyttelysuunnitelmasta,³⁰⁰ joten häneen oli oltu yhteydessä hyvissä ajoin. Aurelio Tronchi kirjoitti puolestaan Gian Ferrarille kuukautta myöhemmin, että tämän olisi hyvä hankkia näyttelylle konsulin ”elävä moraalinen tuki”, sillä hänen mukaansa Weil oli suuri taiteenharrastaja. Aurelio Tronchi kertoi myös jo aloittaneensa Weilin kanssa esityksen tekemisen siitä, että Suomen valtion tukisi konkreettisesti näyttelyä.³⁰¹ Tuntuu luonnolliselta, että tällaista näyttelyä suunnitelleet olisivat ottaneetkin hyvissä ajoin yhteyttä näyttelypaikaksi suunnitellussa kaupungissa vaikuttaneeseen Suomen konsuliin.

Aurelio Tronchi toimi veljeltään Pietrolta saamiensa ohjeiden mukaan saman tien ja kehotti Ettore Gian Ferraria laatimaan virallisen kutsun. Gian Ferrari kirjoitti sen 11.1. ja lähetti Pietro Tronchille osoittamansa kirjeen mukana Helsinkiin. Tronchille lähettämässään kirjeessä Gian Ferrari viittasi lukuisiin näyttelystä Aurelio Tronchin kanssa käymiinsä keskusteluihin. Lisäksi hän jo tässä kirjeessä hieman juhlavaan sävyyn totesi, että hän oli päättänyt gallerian johtajan ominaisuudessa antaa konkreettisen todisteen Suomen tasavaltaa ja sen kehittyntä kulttuuria kohtaan tuntemastaan sympatiasta ja ryhtynyt galleriassaan järjestettävän suomalaisen näyttelyn alullepanijaksi. Palkkioksi hän halusi vain myyntiprovision. Tronchia hän pyysi kääntämään Hintzelle osoitetun kirjeen. Hän toivoi, että kun suomalainen lehdistö julkaisisi uutisen näyttelystä, hänen galleriansa mainittaisiin sen yhteydessä. Hän lupasi lähettää siitä kuvankin ja mainitsi konsuli Weilin tietävän suunnitelmasta.³⁰²

Pietro Tronchin kirje Ettore Gian Ferrarille 15.1. osoittaa, että Tronchi oli jo hoitanut ja hoiti asiaa Suomen päässä. Hän kertoi sopineensa näyttelystä sekä ulkoministeriön että Suomen taideakatemian kanssa. Kumpikin taho oli iloinen tästä mahdollisuudesta, josta Tronchi kiitti Gian Ferraria ja veljeään. Hän neuvoi Gian Ferraria vaadittavan muodollisuuden vuoksi ripeästi lähettämään Suomen ulkoministeriölle osoitetun virallisen kutsun Suomen Rooman-lähetystöön, joka toimittaisi sen eteenpäin Suomeen. Hän voisi hankkia myös Weilin tuen hankkeelle ja ilmoittaa sen kutsussa, mikäli pitäisi asiaa tarpeellisena. Tärkeää olisi myös mainita, että Suomen taideakatemian puheenjohtaja, entinen opetusministeri Oskari Mantere ja Taideakatemian sihteeri Bertel Hintze olivat tietoisia hankkeesta ja odottivat innostuneina tämän muodollisuuden hoitamista.³⁰³ Gian Ferrari seurasi Tronchin ohjeita ja lähetti 6.2.1937 Suomen Rooman-lähetystöön kirjeen, jonka ohessa oli

300 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 11.1.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

301 Aurelio Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 13.2.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

302 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 11.1.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

303 Pietro Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 15.1.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

Suomen ulkoministeriölle osoitettu kutsu. Hän kertoi siinä, että asiasta oli jo neuvoteltu Mantereen, Hintzen ja CAUR:n Suomen asiamiehen eli Tronchin kanssa.³⁰⁴

Kuka oli Ettore Gian Ferrari ja minkälaisesta galleriasta oli kyse? Ettore Gian Ferrari syntyi vuonna 1908 Padovassa perheeseen, jonka isä oli muusikko ja kapellimestari ja äiti kreikkalaissyntyinen laulaja, ja Milanoon pian muuttaneen perheen myötä hän tutustui jo varhain musiikki- ja teatterimaailmaan. Gian Ferrarin perheestä, nuoruudesta ja uran alkuvaiheista on erilaisia ja keskenään ristiriitaisiakin tietoja. Isä työskenteli paljon kapellimestarina ulkomailla, ja Ettore seurasi isompana isäänsä ja asui tämän luona Hollannissa. Gallerian historiikin kirjoittajan Tiziana Rotan mukaan isän ulkomailla oleskelun taustasyynä oli se, että hän kansanedustaja Giacomo Matteottin murhan jälkeen teki pesäeron fasismiin ja joutui sen vuoksi lähtemään maasta 1920-luvun puolivälissä. Hänen mukaansa isä jatkoi uraansa Euroopassa ja Amerikassa, mikä antoi pojalle mahdollisuuden laajentaa näkemystään kansallista kulttuuria laajemmaksi ja tutustua eurooppalaiseen kulttuuriin. P. Campiglion Gian Ferraria käsittelevässä Treccanin Italialaisten biografisen sanakirjan artikkelissa isän fasisminvastaisuudesta tai sen vaikutuksesta ulkomailla oloon ei mainita mitään. Ettore Gian Ferrari suoritti asevelvollisuuden vuonna 1929 ja asettui sen jälkeen Milanoon. Hän perusti sinne vuonna 1931 kokeellisen teatterin, jossa tärkeässä roolissa oli lavastustaide, mutta jonka johtamisesta hän joutui taloudellisten vaikeuksien takia luopumaan jo samana vuonna. Hän toimi kuitenkin edelleen avantgarde-teatteri- ja taidepiireissä, kirjoitti ja tuotti näytelmiä sekä järjesti erilaisia näyttelyitä erityisesti Teatro Arcimboldin lämpiössä. Kyseessä oli usein nuorten taiteilijoiden esittäytymiset. Rotan mukaan Gian Ferrari perusti kyseisen teatterin, kun taas P. Campiglion mukaan sillä oli eri omistaja. Toisesta näyttelystä alkaen näyttelykutsuissa oli jälkimmäisen mukaan nimenä Galleria Arcimboldi ja järjestäjänä Ettore Gian Ferrari.³⁰⁵

Kesällä 1936 Gian Ferrari tuotti Dino Bonardin näytelmän *Capitan Fortuna* kaksi esitystä ja järjesti tunnetun taidekriitikon kunniaksi myös näyttelyn, jossa oli tämän kirjallisten töiden lisäksi suuri 104 lombardialaisen taiteilijan näyttely. Näyttely menestyi hyvin, Rotan mukaan myös myynnin osalta, ja sai myönteiset lehtiartikkelit. Se innosti Gian Ferrarin kuvataiteen harrastusta entisestään ja sai hänet perustamaan oman gallerian, jolle hän löysi tukijan. Gian Ferrari avasi via Clericillä numerossa 8 gallerian omalla nimellään 17.11.1936. Sen ensimmäinen näyttely oli italialaisten naistaiteilijoiden näyttely, johon osallistui 25 taiteilijaa, kuraattorinaan Italian ja Suomen kulttuurisuhteidenkin pa-

304 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 6.2.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

305 Campiglio s.a.; Rota 1995, 23–24. Tiziana Rota on kirjoittanut historiikin opinäytetyönään Milanon valtiollisen yliopiston taidehistorian laitokselle.

- 306 Campiglio s.a.; Rota 1995, 23–24. Naistaitelijoiden näyttelystä Ettore Gian Ferrari löysi myös tulevan puolisonsa, Alba Bortolottin.
- 307 Ettore Gian Ferrarin urasta ks. artikkelit teoksessa *La Galleria Gian Ferrari 1936–1996* sekä Campiglio s.a. Hänen työnsä jatkajana toiminut, tammikuussa 2010 kuollut tytär Claudia Gian Ferrari, tunnettu milanolainen taidegalleristi ja taiteentuntija hänkin, lahjoitti vuonna 2003 suuren osan taidekokoelmastaan *Fondo per l'Ambiente Italianolle*. Kokoelman ytimen muodostavat isän keräämät taide-
teokset. Lahjoituksesta ks. Pontiggia 2006. Kokoelmassa on muun muassa Mario Sironin, Giacomo Ballan, Arturo Martinin, Giorgio de Chiricon, Carlo Carràn, Giorgio Morandin, Marino Marinin, Massimo Campiglin, Gino Rossin, Filippo de Pisin, Achille Funin, Gino Severinin, Fausto Pirandellon ja Adolfo Wildtin teoksia.
- 308 Ks. esim. Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 18.2.1937; STA UM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti (kopio). Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; STA OPM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti. AD 301/73 1937. OPMA. KA; ”Vår Milanokollektion avgår i dag.” Sv. Pr. 27.3.1937. Ettore Gian Ferrarin jälkeen hänen tyttärensä Claudia Gian Ferrari piti galleriaa ja 1900-luvun italialaiseen taiteeseen erikoistunutta konsulttitoimistoa Milanossa. Galleria jatkaa edelleen toimintaansa. Sen historiikki julkaistiin 1995 vuonna 1996 vietetyn 60-vuotisjuhlan kunniaksi.
- 309 Nimimerkki A.B.:n Galleria Gian Ferraria koskeva teksti. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 6.5.1937, liite. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Artikkelit oli kirjoitettu Suomen taiteen näyttelyä tehtäessä, ja Gian Ferrari lähetti tekstin Liisi Karttuselle toukokuussa 1937.
- 310 Rota 1995, 24.
- 311 Salvagnini 2000, 236. Milanon gallerioista 1920-luvulla ks. Salvagnini 2000, 173–235 ja 1930-luvulla Salvagnini 2000, 236–252.
- 312 Salvagnini 2000, 236–237.
- 313 Ks. esim. Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 18.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.
- 314 Tämä tulee esiin hänen kirjeestään Bertel Hintzelle, vaikka hän ei sitä suoraan sano. Hän epäilee selvästi, ettei hanke saisi viranomaisten täyttä tulkea ja ettei Gian Ferrari pystyisi järjestämään kunnollista vastaanottoa Suomeen. Ks. Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 25.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.
- 315 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

riissa sittemmin työskennellyt taiteilija, kreivitär Natalia Mola. Myös tämä näyttely oli menestys, ja gallerian historiikin kirjoittajan Tiziana Rotan mukaan galleria astui sen myötä virallisesti milanolaiseen taide-elämään.³⁰⁶ Ettore Gian Ferrari kuoli vuonna 1982 tehtyään mittavan ja arvostetun uran milanolaisena taidevaikuttajana, galleristina sekä taiteenkerääjänä ja -tuntijana erikoisalanaan juuri 1920- ja 1930-luvun italialainen taide.³⁰⁷ On mahdollista, että Tronchin ja Gian Ferrarin perheet tunsivat toisensa musiikkiyhteyksistä.

Oli hyvin poikkeuksellista, että näyttelyn järjestämistä Milanon suunniteltiin täysin yksityiseksi luokiteltavan italialaisen tahon, näyttelyistä ja taiteen myynnistä toimeentulonsa saavan yksityisen gallerian, kanssa. Suomalaisissa asiakirjoissa Gian Ferrarin galleriaa luonnehdittiin merkittäväksi taidehalliksi, jolla oli keskeinen rooli Pohjois-Italian taide-elämässä. Sen asemaa Milanossa verrattiin Taidehallin asemaan Helsingissä.³⁰⁸ Vaikka naistaitelijoiden näyttely ja Dino Bonardin kunniaksi järjestetty näyttely olivat menestyksiä ja Gian Ferrari oli järjestänyt näyttelyitä aikaisemminkin, on vaikea määritellä hänen rooliaan tässä vaiheessa keskeiseksi ottaen huomioon, että hänen ottaessaan yhteyttä Hintzeen tammikuussa 1937 oma galleria oli toiminut vasta vajaa kaksi kuukautta. Tosin Gian Ferrarin toimittajakollega, nimimerkki A.B., ylisti gallerian jo muutaman kuukauden toiminnan aikana tulleen Milanon parhaimmaksi ja yhdeksi Italian parhaimmista.³⁰⁹ Milanossa toimi vuonna 1936 noin kuusi muuta taidegalleriaa,³¹⁰ ja kaupungin galleriakentässä tapahtui muutoksia juuri 1930-luvun toisella puoliskolla: vanhoja gallerioita lopetettiin toimintansa ja uusia perustettiin.³¹¹ Gian Ferrari sai joka tapauksessa ilmeisesti varsin nopeasti tukevan jalansijan Milanon taide-elämässä. Sileo Salvagnini kuvailee häntä ”taidekaupan nousevaksi tähdeksi”, ja vuoden 1938 alussa taidekauppiaiden alueellinen syndikaatti jakoi taidehuutokauppatoiminnan kolmeen osaan, joista Gian Ferrari sai nykytaiteen.³¹²

Joissakin suomalaisissa asiakirjoissa Galleria Gian Ferraria kutsuttiin myös kulttuuri-instituutiksi, *Istituto di Cultura*.³¹³ Gian Ferrari ei itse käyttänyt tällaista nimitystä. Yhtenä selityksenä tälle sinänsä paikansapitämättömälle luonnehdinnalle voi olla se, että Suomessa haluttiin siten lisätä yksityisen gallerian arvoa ja luotettavuutta haettaessa hyväksyvää päätöstä tai rahaa näyttelyn järjestämiselle. Suomen va. asiainhoitaja Roomassa Helge von Knorring piti nimenomaan gallerian yksityistä luonnetta ongelmallisena Suomen näyttelyn järjestämisen kannalta.³¹⁴ Hän kirjoitti myöhemmin, että Milanon näyttely oli ”italialaisesta näkökulmasta täysin yksityinen”.³¹⁵ Se oli myös seikka, joka saatettiin italialaisesta viranomaisnäkökulmasta kokea ongelmaksi.

Mikä sai vastaperustetun yksityisen gallerian omistajan ryhtymään hankkeeseen ja tarjoamaan galleriansa tilat ilmaiseksi toisen valtion tukeman virallisen näyttelyn käyttöön? Yksi mahdollinen selitys löytyy Pietro Tronchin kertomuksesta, jonka mukaan hän oli ehdottanut näyttelyä Gian Ferrarille Aurelio Tronchin toimiessa välittäjänä. Tämä selittäisi juuri Suomen valinnan, kun Gian Ferrarilla ei muuten tiedetä olleen tuohon aikaan suhteita Suomeen tai erityistä Suomi-kiinnostusta. Mahdollista on toki myös se, että pääkonsuli Weil olisi etsinyt italialaista osapuolta näyttelyhankkeen toteuttamiselle. Weil olisi kuitenkin luultavasti hakenut julkista instituutiota näyttelyn vastaanottajaksi. Yksityisen taidegallerian näkökulmasta oli tietysti tärkeää se, että esittäessään kutsun Gian Ferrari luuli voivansa saada näyttelystä jonkin verran taloudellista vastinetta: hänen esittämiinsä ehtoihin kuului 10 prosentin provisio myytyjen teosten hinnasta.³¹⁶ Teosten myyminen ei loppujen lopuksi ollut mahdollista tullausjärjestelmän takia. Gian Ferrari ilmoitti kirjeessään Hintzelle, ettei hän surrut sitä, koska hän oli hankkeessa mukana, sitä järjestämässä ja kustantamassa, suurella innolla ja seurasi siinä aatteellista syytä (*una ragione ideale*), joka oli kaikkien taloudellisten intressien ylä- ja ulkopuolella. Hän uskoi, että näyttely toisi tunnustusta ja moraalista tyydytystä, joka maksaisi hänelle takaisin kaikki ponnistukset.³¹⁷ Tulojen menetys oli kuitenkin selvästi hänelle iso asia.³¹⁸

Gian Ferrarin mainitseman aatteen voi tulkita joko haluksi työskennellä taiteen hyväksi tai haluksi toimia fasistisen valtion ja sen suhteiden hyväksi. Gian Ferrari kertoi itse olevansa ns. ensihetken fasisti (*una fascista della prima ora*).³¹⁹ Tällä nimityksellä tarkoitettiin yleensä Mussoliniin ja fasismin aatteeseen heti alkuvaiheessa, jo vuonna 1919 tai pian sen jälkeen, liittyneitä henkilöitä, joita arvostettiin suuresti. Oudoksi tuon maininnan tekee se, että Gian Ferrari oli nuori; hän täytti vuonna 1937 vasta 29 vuotta. Miten hän olisi ehtinyt mukaan fasismiin sen alkuvaiheessa? Entä miten tähän sopii tieto siitä, että hän olisi ollut fasismia vastustaneen isänsä mukana jonkinlaisessa vapaaehtoisessa maanpaossa 1920-luvulla? Kirjeessään Pietro Tronchille Gian Ferrari toi esiin fasistishenkisiä ajatuksia korostamalla sitä, että Tronchi ja hän olivat omilla ponnistuksillaan näyttelyn järjestämisen hyväksi osoittaneet, että he ”Mussolinin italialaiset olivat tottuneita antamaan paljon ja mielellään vaatimatta itselleen mitään”.³²⁰

Mahdolliset lähemmät suhteet fasisteihin voisivat olla yksi syy siihen, että Gian Ferrari otti tehtäväkseen Suomen taiteen näyttelyn järjestämisen, ei pelkästään halu tuoda maahan eurooppalaista taidetta ja viedä italialaista ulkomaille. Gian Ferrarilla täytyi olla joka tapaukses-

- 316 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 11.1.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; Ettore Gian Ferrari UM:lle; Milano 6.2.1937. Liite Suomen Rooman-lähetystön kirjeeseen UM:lle, Rooma 18.2.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.
- 317 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.
- 318 Gian Ferrari puhui tulojen menettämisestä ainakin myös Federico Weilille. Ks. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 29.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 319 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.
- 320 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano, 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

sa hankkeelle merkittävä ja korkeatasoinen tuki Milanossa (esimerkiksi kaupungin johto ja kuvataidepiirit), ja häntä ilmeisesti pidettiin näyttelyn toteuttamiseen pystyvänä henkilönä. Ilman niitä olisi vaikea kuvitella galleristin ehdottaneen näyttelyä, johon tarvittiin toisen valtion myöntämää taloudellista tukea. Tähän suuntaan viittaa nimimerkki A.B.:n kirjoitus galleriasta keväällä 1937. Kirjoittaja luetteli niitä taiteilijoita ja ryhmiä, joiden näyttelyt galleriassa oli jo ehtinyt olla sen toiminnan ensimmäisen puolen vuoden aikana. Tällöin hän mainitsi siellä olleen livornolaisen taiteilijaryhmän Gruppo Labronicon³²¹ näyttelyn, josta ulkoministeri Galeazzo Ciano oli pitänyt. Lehdistö- ja propagandaministeri Dino Alfierin johtama *Federazione Fascista degli Enti Culturali* oli jutun mukaan valinnut gallerian pitopaikaksi ”tärkeälle” näyttelylle *Opere del Regime* (Valtion toimet tai työt). Lisäksi fasistinen siirtomaa-instituutti, *Istituto Coloniale Fascista*, oli tuolloin vastikään järjestänyt Galleria Gian Ferrarissa dokumentaarisen näyttelyn ”Etiopian kampanjasta”, kuten nimimerkki kirjoitti.³²² Nämä kaksi näyttelyä olivat ehdottomasti fasistisen hallinnon ja valtion virallisen linjan mukaisia näyttelyitä, joissa sisältö oli fasistinen ja järjestäjätahotkin fasistisia elimiä. Näitä näyttelyitä ei mainita lainkaan gallerian historiikissa. Lisäksi artikkelissa kirjoitettiin positiivisena asiana, että gallerian toimintaa seurasivat merkittävimmät poliittiset ja taiteen alan viranomaiset, kuten Milanon alueen prefekti, *Segretario federale*, Milanon *podestà* (kaupunginjohtaja) ja muita. Viranomaisten joukossa mainittiin myös Bergamon herttua, Italian hallitsijasukuun kuulunut prinssi Adalbert di Savoia-Genova. Nämä kaikki tahot olivat osoittaneet hyväksyntänsä galleriaa kohtaan tekemällä sieltä virallisia ostoja.³²³

Gian Ferrari saattoi myös esiintyä fasistina tai olla olevinaan fasistisempi kuin olikaan Italian tiukentuneiden olojen takia; se oli keino varmistaa uuden gallerian toimintamahdollisuudet. Samasta syystä kieläytyminen fasististen näyttelyiden järjestämisestä tai edes välinpitämättömyys sitä kohtaan olisi ollut toiminnan jatkuvuuden kannalta kohtalokasta. Yksi selitys Tronchille osoitetun kirjeen sanoihin voi olla lisäksi se, että kun Gian Ferrari tiesi Tronchin edustavan CAUR-järjestöä, hän kirjoitti kirjeen vastaanottajalle sopivalla tavalla.

Tiziana Rota näkee Suomen taiteen näyttelyn järjestämisen gallerian tietoisena avauksena eurooppalaisen taiteen suuntaan, etenkin kun pitää mielessään nationalistisen ja omavaraisen ilmapiirin, joka oli luonteenomaista fasistiselle hallinnolle noina vuosina. Hänen mukaansa Gian Ferrari halusi avata ovia Eurooppaan myös italialaisille taiteilijoille, joiden kansainväliselle suuntautumiselle olivat esteenä ajan tiukat vientiä ja

321 Gruppo Labronico -ryhmä aloitti toimintansa vuonna 1920. Ks. ryhmän www-sivut.

322 Nimimerkki A.B.:n Galleria Gian Ferraria koskeva teksti. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 6.5.1937, liite. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Italiassa juhlittiin juuri keväällä 1937 edellisenä vuonna julistettua keisarikuntaa.

323 Nimimerkki A.B.:n Galleria Gian Ferraria koskeva teksti. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 6.5.1937, liite. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

ITALIAAN huhtikuussa 1937 toiseenpentävän suomalaisen

taidenäyttelyn menoarvio.

Vakuutukset (3.500.000:- & 1,1 %)	38.500:-
Kuljetukset:	
Näyttelyvälineiden keraaminen, kuljetus Helsinkiin,	
huolinta, tullikäsittely yms.	6.500:-
Helsinki - Stettin - Helsinki	4.500:-
Stettin - Milano - Stettin (yms. huolinta Saksaan)	14.500:-
Kuljetuslastikon (lift'in) vuokra	2.000:-
Taideteosten pakkaus, apuväkeä, pakkausaineita	3.000:-
Näyttelyvälineitten valitsemista varten tarvittavan	
näyttelysalin vuokra	1.500:-
Johdanto luetteloon	1.000:-
Luettelo käänskirjoituksen ja johdannon kääntäminen	
italian kielelle	2.000:-
Valokuvia luetteloa sekä samanaikaisainostusta varten	1.500:-
Näyttelytoimikunnan palkkiot	2.500:-
Näyttelyn toimistajan palkkio	3.000:-
Menoja näyttelyn valmistelusta, sähköseurustusta yms.	1.000:-
Erilaisia arvaamattomia menoja	4.500:-

Smk 86.000:-

BERTEL HINTZEN laatima Suomen taiteen
näyttelyn budjetti. STYA 1940-. KKA.

vapaata vaihtoa koskevat lait. Rotan mielestä ulkomailla vietetyt vuodet olivat nimenomaan laajentaneet Gian Ferrarin horisonttia, ja kiinnostus eurooppalaiseen taiteeseen oli gallerian näyttelyvalintojen luonteenaomaisena piirteenä, vaikkakin oman ajan italialainen taide oli etusijalla ja sotaa edeltävät ja sotavuodet asettivat omat rajoituksensa. Italialaiselle yleisölle ennestään tuntemattoman ulkomaisen taiteen näyttelyt olivat myös keino raivata oma positio ja herättää yleisön huomio milanolaisessa taidekentässä. Se oli erityisen tärkeää, kun kyseessä oli uusi galleria, jolla ei ollut merkittävää pääomaa investoitavana taidemarkkinoille.³²⁴ Näillä tekijöillä oli todennäköisesti oma sijansa Gian Ferrarin päätöksessä. Sileno Salvagnini luonnehtii Galleria Gian Ferrarin valinneen muuten ensimmäisinä toimintavuosinaan eräänlaisen keskitien, eli se järjesti *Il Novecento* taiteilijoiden ja toisaalta Lombardian alueen taiteen näyttelyitä.³²⁵ Galleria järjesti tutkimusajanjaksolla muitakin ulkomaisia näyttelyitä, mutta ne eivät olleet luonteeltaan samalla tavoin virallisia: vuonna 1938 siellä oli esillä itävaltalaisen piirustusten ja akvarellien näyttely, jossa oli mukana Oskar Kokoschkan teoksia, ja vuosina 1939 ja 1942 venäläisten taiteilijoiden näyttelyjä.³²⁶

5.4.2 Kutsusta kohti näyttelyä

Gian Ferrari toi heti näyttelykutsussaan 11.1.1937 esiin ehdot, joilla näyttelyn aikaansaaminen yhteistyössä hänen mukaansa onnistuisi. Hän kirjoitti ymmärtävänsä, mitä kaikkia esteitä näyttelyn toteutukselle saattoi olla – viitaten taloudellisiin esteisiin – ja oli siksi päättänyt antaa taidegalleriansa tilat näyttelyn käyttöön ilmaiseksi, samoin kuin mainostoimistonsa palvelut. Jälkimmäinen tarkoitti käytännössä huolehtimisesta näyttelyyn liittyvästä tiedottamisesta ja materiaalin toimittamisesta viranomaisille ja italialaiselle lehdistölle. Suomalaisen yhteistyötahon osuudeksi jäisi teosten kuljetusmaksut Helsingistä Milanoon ja takaisin sekä vakuutusmaksut koko ajalta, mikä oli yleinen käytäntö kansainvälisessä näyttelyvaihdossa. Merkillepantavaa ja monenlaisia ongelmia aiheuttavaa oli se, että näyttelyn ajankohdaksi ehdotettiin huhtikuuta. Tiukka aikataulu johtui Gian Ferrarin mukaan Milanoon suunnitellusta suomalaisesta kulttuuriviikosta, jonka yhteyteen näyttely olisi järkevää järjestää.³²⁷

Ettore Gian Ferrarin helmikuun alussa Suomen ulkoministeriölle osoittama kirje oli samansisältöinen. Siinä samoin kuin Suomen Rooman-lähetystönle lähettämässään saatekirjeessä hän noudatti Tronchin neuvoa ja viittasi neuvotteluihin, joita oli jo käyty tohtori Hintzen ja ministeri Mantereen kanssa.³²⁸ Saatekirjeessään lähetystölle hän

324 Rota 1995, 23, 27–28.

325 Salvagnini 2000, 237. Salvagnini mainitsee esimerkkinä gallerian taiteilijoista Anselmo Buccin, Leonardo Dudrevillen, Raffaele De Gradan ja ennen kaikkea Michele Cascellan, Mario Vellani Marchin ja Aldo Carpin. Hän pohjaa arvionsa Rotan tutkimukseen.

326 Rota 1995, 27–28.

327 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari UM:lle, Milano 6.2.1937. Liite Suomen Rooman-lähetystön kirjeeseen UM:lle, Rooma 18.2.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA. Liitteenä oli myös italiankielisen kirjeen käännös. Kopio käännöksestä löytyy STY:n arkistosta (STYA II. KKA), sillä UM lähetti sen Hintzelle (merkintä lähettämisestä 25.2.1937 tehty lyijykynällä lähetystön kirjeeseen).

korosti, että kirje ministeriölle oli enää muodollisuus, koska asioista oli jo neuvoteltu. Hän toivoi lähettilään tukevan hanketta ja näin omalla vaikutusvallallaan edesauttavan sen toteutumista.³²⁹ Kirjeessään Suomen ulkoministeriölle Gian Ferrari korosti, että Milanon poliittinen, intellektuaalinen ja taiteellinen kärki toivoi näyttelyn järjestämistä. Kuten yleensä kahden maan välisessä näyttelyvaihdossa, nytkin koettiin, että kyseessä olisi tärkeä etappi molemminpuolisen kulttuurivaihdon kehittämiseksi. Gian Ferrari esitti myös houkuttimena ja velvoittavana tekijänä Suomelle sen, että hänen mukaansa neuvotteluja vastaavanlaisten näyttelyiden järjestämisestä oli käynnissä Saksan ja Unkarin edustajien kanssa.³³⁰ Kirjeestä ei ilmene, kävikö Gian Ferrari näitä neuvotteluja näyttelyiden järjestämiseksi galleriassaan vai oliko kyse muusta Italian näyttelyvaihdosta. Gian Ferrari otti näissä kirjeissään kunnian neuvotteluista suomalaisen osapuolen kanssa itselleen, vaikka todellisuudessa ne oli käynyt Pietro Tronchi Suomessa.³³¹ Suomen taideakatemian säilyneiden asiakirjojen joukossa ei ole näyttelyä koskevia mainintoja ennen Taideakatemian kokousta 10.2.1937, jolloin Hintze esitteli Gian Ferrarin kutsun.³³²

Taideakatemiasa oltiin heti alusta lähtien innostuneita näyttelyhankkeesta. Akatemia päätti helmikuuisessa kokouksessaan, että mikäli Taideakatemia saisi opetus- ja ulkoministeriöiltä tarvittavat varat, se ottaisi kutsun kiitollisena vastaan ehdotetulla aikataululla. Kokouksessa keskusteltiin myös näyttelyn sisällöstä.³³³ Gian Ferrarin näyttelykutsun mukaan tarkoituksena oli järjestää näyttely, joka edustaisi nuoren Suomen tasavallan maalaustaidetta ja kuvanveistoa. Näyttelyn ajallisesta ulottuvuudesta hän ei maininnut mitään täsmällistä,³³⁴ jos ei sitten tulkitse nuoren tasavallan taiteen tarkoittavan nimenomaan itsenäisyyden ajan taidetta eli korkeintaan noin 20 vuotta vanhaa taidetta. Kun ottaa huomioon hänen suunnitelmansa teosten myynnistä ja toiveista ansaita sillä rahaa, voisi olettaa hänen tarkoittaneen nimenomaan nykytaidetta, joka useissa tapauksissa oli taiteilijoiden itsensä omistamaa, vielä myymätöntä taidetta. Hintze esitteli kutsun Taideakatemian kokouksessa niin, että Taideakatemiasa oli pyydetty järjestämään Milanossa pidettävän Suomi-viikon yhteyteen ”vanhemman ja uudemman suomalaisen taiteen näyttely, joka sen jälkeen siirrettäisiin joihinkin muihin Italian suurimpiin kaupunkeihin”.³³⁵ Suunnitelma oli saanut Suomen päässä heti kaksi uutta piirrettä, joita ei alkuperäisessä kutsussa ollut: oltiin järjestämässä retrospektiivistä näyttelyä, joka olisi lisäksi kiertonäyttely. Koska ei ole mitään tietoa niistä keskusteluista, joita käytiin kirjeen saapumisen ja Taideakatemian kokouksen välisenä aikana, on mahdotonta varmasti selvittää, miten nämä ajatukset syntyivät. Kutsu tuli Taide-

329 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 6.2.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma ja Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

330 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari UM:lle, Milano 6.2.1937. Liite Suomen Rooman-lähetystön kirjeeseen UM:lle, Rooma 18.2.1937 nro 143. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

331 Tronchiin neuvotteluiden käyjänä viittaavat hänen ohjeensa Gian Ferrarille sekä se, että Gian Ferrarin näyttelyn osalta muuten hyvin säilyneessä kirjearkistossa ei ole kirjeiden kopioita Hintzelle tai Taideakatemialle ennen 11.1.1937 eikä lainkaan Mantereelle kirjoitettuja kirjeitä.

332 STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirja § 8. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA. Ensimmäinen luonnos Hintzen kirjeistä Gian Ferrarille on laadittu vasta 17.2., ja siinä Hintze kiitti vain yhdestä kirjeestä, tammikuisesta kutsusta. Ks. Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 17.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA. STY:n arkistossa ei ole myöskään mitään muita aikaisempia näyttelyä koskevia asiakirjoja. Ministeri Oskari Mantereen Kansallisarkistossa olevan arkiston kirjeenvaihdosta ei löydy näyttelyyn liittyviä asiakirjoja.

333 STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirja § 8. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

334 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 11.1.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari UM:lle, Milano 6.2.1937. Liite Suomen Rooman-lähetystön kirjeeseen UM:lle, Rooma 18.2.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

335 STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirja § 8. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

akatemiaan Hintzelle, joka oli ollut komissaarina kahdessa suuressa, ulkoministeriön johdolla ulkomaille viedyssä näyttelyssä, joten hänen aktiivinen roolinsa näyttelyn suunnittelussa jo ennen Taideakatemiaa periaatepäätöstä oli ratkaiseva. Avoimeksi kysymykseksi jää, miksi Hintze esitti, että nämä ajatukset olisivat sisältyneet jo Gian Ferrarin kirjeeseen. Kokouksessa nostettiin esiin myös mahdollisuus, että osa Italiaan vietävistä teoksista lähetettäisiin sieltä suoraan Suomen osastoon Pariisiin maailmannäyttelyssä, johon Suomi todennäköisesti osallistuisi myös taidekokoelmalla.³³⁶

Päätös tehdä retrospektiivinen näyttely oli mahdollinen vain, koska Suomen taideakatemia muutti päätöstään olla lainaamatta Ateenumin kokoelmista kuolleiden taiteilijoiden teoksia ulkomaille. Päätös tehtiin saman tien kokouksessa, jossa näyttelykutsua käsiteltiin ensimmäisen kerran. Taideakatemiaa mielestä näyttelyllä tuli olla osittain taannehtiva luonne ja ilman museon omia kokoelmia olisi mahdotonta saada kerättyä edustavaa vanhemman suomalaisen taiteen kokoelmaa. Siksi päätettiin lainata museosta ”tarpeellisiksi katsottavat taide-esineet”.³³⁷ Kuten olen jo aiemmin todennut, Taideakatemiaa noudattaman periaatteen mukaan kuolleiden taiteilijoiden teoksia lainattiin ulkomaille vain, jos jonkin näyttelyn ”suuri erikoislaatuisuus” sitä vaati, ja ensimmäinen tähän ”erikoislaatuluokkaan” kuuluvaksi katsottu näyttely oli Italiaan nyt vietävä näyttely. Moskovan näyttelyyn vuonna 1934 ei teoksia ollut lainattu. Hintze oli sen komissaari. Opetusministerinä oli tuolloin Oskari Mantere, joka puolestaan oli Taideakatemiaa puheenjohtaja 1937. Heidän kokemuksensa niistä ikävistä puolista, joita lainakielto aiheutti ulkomaille vietäviä näyttelyitä tehtäessä ja Suomea virallisesti edustettaessa, saattoi vaikuttaa Taideakatemiaa uudenlaiseen päätökseen.

Olenaisesti siihen vaikutti joka tapauksessa se, että Italia koettiin tärkeäksi maaksi Suomen kulttuurisuhteille ja tunnetuksi tekemiselle. Siten myös sinne vietävä näyttely oli tärkeä. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun Suomen taide esittäytyisi omalla näyttelyllä Italiassa, ja sen vuoksi haluttiin antaa edustava kuva suomalaisesta taiteesta ja samalla myös – ehkä hieman pedagogisessa mielessä – valaiseva yleiskatsaus maan taiteen historiasta. Kokonaisuuden tuli olla hyvä, ja kultakauden mestareiden mukaan ottaminen oli osittain pelaamista varman päälle, näyttelyn taiteellisen tason varmistamista. Panoksena oli myös jossain vaiheessa esiin tullut mahdollisuus saada näyttelyitä Italiasta Suomeen vastineeksi Italiaan vietävälle näyttelylle.

Aikaisemmin olen kertonut, kuinka Taideakatemia lainasi Ateenumin kokoelmien kuolleiden taiteilijoiden teoksia Italiaan *Roma*

336 STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirja § 8. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

337 STA:n kokouksen 10.2.1937 pöytäkirja § 8. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

nell'Ottocento -näyttelyyn ja että lainaaminen silloin ohitettiin ilman mitään mainintoja siitä, että Taideakatemiassa oli päätös olla lainaamatta kuolleiden taiteilijoiden teoksia ulkomaille. Nyt puolestaan ei mainittu mitään tästä noin viisi vuotta aikaisemmasta tapahtumasta ja esiinnyttiin, niin kuin kuolleiden taiteilijoiden teoksia ei olisi lainattu ulkomaille koskaan aikaisemmin itsenäisyyden aikana. Kumpikin päätös koski Italiassa järjestettyjä näyttelyitä.

Hintze tiedotti alustavasta myönteisestä näyttelypäätöksestä Gian Ferrarille viikkoa myöhemmin. Hän kertoi, että Taideakatemian tarkoituksena oli koota näyttely, jossa olisi sekä moderni osuus, noin 60–70 teosta, että vanhempi osuus, noin 30–40 maalausta. Ne antaisivat yhdessä edustavan kuvan Suomen taiteen kehityksestä 1830-luvulta lähtien. Kertoessaan päätöksestä lainata ensimmäisen kerran kuolleiden taiteilijoiden teoksia Ateneumin taidemuseon kokoelmista hän korosti, että Taideakatemian antoi siten ”erityistä arvoa sille, että Suomen taide tulee ensiluokkaisesti edustetuksi Italiassa”. Näyttelyn toteutuminen oli kuitenkin mahdollista vain, jos Taideakatemian saisi rahoituksen, kuten Hintze ilmaisi, ”Suomen hallitukselta ja ulkoministeriöltä”. Lisäksi hän korosti, että päätös riippui myös Suomen Rooman-lähetystön suhtautumisesta hankkeeseen, mutta hän uskoi sen kannan olevan myönteinen. Lopullinen päätös tehtäisiin vasta, kun nämä asiat olisivat selvät. Taideakatemian hyväksyi Gian Ferrarin ehdottaman kustannusten jaon, jossa Taideakatemian osuudeksi jäisivät kuljetukset Milanoon ja takaisin sekä vakuutuksen otto koko ajalle.³³⁸

Saadakseen selville Rooman-lähetystön mielipiteen Hintze kirjoitti 18.2.1937 hyvä veli -kirjeen lähetystön väliaikaiselle asiainhoitajalle Helge von Knorringille. Hän selitti tilannetta ja kertoi opetusministeriön olevan kiinnostunut hankkeesta. Se ei kuitenkaan pystynyt yksin rahoittamaan näyttelyä, johon Hintzen laskujen mukaan tarvittaisiin 85 000 markkaa. Hintze oli ollut jo yhteydessä ulkoministeriöön, jolla oli käytössään varoja näyttelyn kaltaiseen kulttuuripropagandaan. Hintze pyysi von Knorringia työskentelemään ulkoministeriön saamiseksi hankkeen puolelle. Hänen tuli korostaa näyttelyn merkitystä: kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun Suomi järjesti näyttelyn Italiassa, ja Suomella oli mahdollisuus saada vastineeksi kaksi viranomaisten järjestämää italialaisen nykytaiteen näyttelyä. Hintzen mukaan suomalaistaiteilijat joutuivat elämään eristettyinä, ”ilman mahdollisuuksia oleskella ulkomailla ja saada uusia vaikutteita”, ja ulkomaisen taiteen saaminen Suomeen oli siksi välttämätöntä. Italialainen näyttely oli hänestä erityisen hyvä, koska maan taide kuului maailman sen hetken parhaimpiin.³³⁹

338 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrarille, Helsinki 17.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

339 Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 18.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

Lähetystö ilmoitti virallista kutsua seuranneessa lähetekirjeessään ministeriölle pitävänsä suotavana, että näyttely järjestettäisiin, koska ”se luonnollisesti omalta osaltaan huomattavasti edistäisi Suomen taiteen tunnetuksi tekemistä Italiassa”.³⁴⁰ Saman se kertoi viestissään Gian Ferrarille 19.2.³⁴¹ Von Knorringin vastaus Hintzelle oli kuitenkin yllättäen toisilla linjoilla. Hän kertoi aluksi, että asiaa oli lähetystössä hoitanut tohtori Liisi Karttunen, joka hänen sanoin oli Suomen ja Italian välisen kulttuurisuhteiden spesialisti. Tässä vaiheessa asian hoitaminen lie-nee tarkoittanut lähinnä vastauskirjettä Gian Ferrarille.³⁴² Von Knorring näki monia ongelmia näyttelyn menestyksellisen toteuttamisen tiellä. Yksi niistä liittyi maailman- ja ulkopoliittikaan. Italian vallattua Abessinian vuonna 1935 Suomi oli liittynyt Italian vastaiseen pakoterintamaan. Pakotteet oli jo poistettu, ja va. asiainhoitaja piti tärkeänä, että Suomi solmisi Italiaan normaalit suhteet tämän välivaiheen jälkeen. Siksi taide-näyttelyn vieminen sinne olisi erittäin toivottavaa. Hän kuitenkin epäili mahdollisuutta saada hankkeelle jakamaton virallinen tuki, niin kauan kuin Suomi ei ollut vielä tunnustanut ”imperiumia” eli Italian oikeutta Abessiniaan. Lisäksi hän näki hankkeen niin kalliina, että Suomen tulisi ennen siihen ryhtymistä hankkia takuut italialaisilta. Pääedellytys oli, että ne italialaiset piirit, jotka olivat nyt lähetetyn kutsun takana, voisivat taata sen, että Helsinkiin saataisiin vaihtona lähitulevaisuudessa edustava Italian näyttely. Se ei puolestaan onnistuisi ilman Italian valtion tukea. Von Knorring painotti myös, että näyttelyn olisi saatava Italian lehdistö- ja propagandaministeriön täysi tuki, jotta sen ja Suomen mainostaminen onnistuisi. Italialaiset sanomalehdet olivat hyvin valvottuja ja kaikki samalla linjalla. Jos Gian Ferrari ei voinut taata täyttä virallista italialaista tukea, lehdistö saattaisi vaieta näyttelyn kuoliaaksi, vaikka suomalaiset miten ponnistelisivat siitä tiedottaakseen. Von Knorring kuitenkin epäili, että tilanne oli sellainen, ettei sataprosenttista virallista tukea löytyisi, ja ehdotti siksi näyttelyn lykkäämistä syksyyn.³⁴³

Lykkääminen oli asiainhoitajasta tarpeen myös rahoituksen järjestämiseksi. Hän epäili, ettei ulkoministeriö olisi valmis uhraamaan niin suurta summaa kuin hankkeen onnistunut läpivieminen vaatisi. Avuksi tarvittaisiin suomalaisia yrityksiä, jotka olisivat kaupallisesti kiinnostuneita Italiasta ja jotka sen vuoksi saattaisivat rahoittaa tällaista propagandahanketta. Siltäkin osin tilanne oli huono, koska monen mahdollisen suomalaisyrityksen saatavat Italiassa olivat pakotetilanteen seurauksena edelleen jäädytetty, mikä tuskin innostaisi niitä osallistumaan näyttelyhankkeeseen. Oli toiveita, että ne saisivat rahansa kesällä, joten syksyllä järjestettävän näyttelyn rahoittamiseen ne saattaisivat tulla mukaan. Von

340 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 18.2.1937. Suomalaisen taide-näyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

341 Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 19.2.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

342 Muuta varhaisempaa kirjeenvaihtoa niiden välillä ei ole löytynyt. On kuitenkin mahdollista, että lähetystö ja galleria olivat hoitaneet asiaa puhelimitse.

343 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 25.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA. Hankkeen mahdollisina rahoittajina von Knorring mainitsee suomalaisista yrityksistä Kaukas A.B:n, Suomen Sellulosayhdistyksen, A.B. Waldhofin ja A.B. Italo-Finlandesen.

Knorring pahoitteli, ettei voinut rohkaista Hintzeä hankkeeseen. Hän ei voinut kannustaa ryhtymään siihen, kun aika oli hänestä liian niukka kaikkien näyttelyn ”absoluuttisen menestyksen” varmistamiseen välttämättömien takuiden hankkimiseen.³⁴⁴ Von Knorringin näkemys näyttelyn tekemisestä ehdotetussa aikataulussa oli siis muuttunut noin viikossa siitä, mitä oli ilmoitettu ulkoministeriölle ja Gian Ferrarille.

Samana päivänä von Knorringin kirjeen kanssa Hintzelle lähetti kirjeen myös Liisi Karttunen. Olivatko pienen lähetystön kaksi työntekijää lähettäneet kirjeet toisistaan tietämättä vai lähetettiinkö ne tietoisesti yhtä aikaa? Karttunen kävi läpi osittain samansuuntaisia asioita kuin von Knorring ja varoitti luottamasta liikaa italialaisten lupauksiin täydestä tuesta. Hankkeen taustalla piili todennäköisesti vaatimus italialaisen taidenäyttelyn järjestämisestä Suomessa, sillä Italiassa vastavuoroisuusperiaate oli Karttusen mukaan ehdoton edellytys suurille ulkomaisille kulttuuritapahtumille. Periaatteesta pidettiin tiukasti kiinni etenkin radioesiintymisten ja konserttien suhteen, mutta sitä noudatettiin muillakin taiteen aloilla. Lähetystön mielestä vastaanäyttelystä piti sopia tarkkaan, ettei kalliin italialaisen näyttelyn järjestäminen tulisi yllätyksenä. Karttunen painotti myös propagandaministeriön tuen tärkeyttä, sillä ilman sitä näyttelystä kertovia artikkeleita ja uutisia oli mahdoton saada lehtiin. Kansainvälistä taidenäyttelyä koskevia artikkeleita ei voitaisi julkaista ilman lupaa. Karttunen pohti myös hankkeen rahoittamista.³⁴⁵ Hänellä ei näyttänyt olevan tietoa siitä, että Suomeen toivottiin italialaisia vaihtonäyttelyitä.

Kun Suomessa oli lähdetty innoissaan, turhia huolehtimatta, hankkeen toteuttamiseen, eivät Roomasta saapuneet viestit olleet rohkaisevia. Lähteistä ei kuitenkaan ilmene, että Taideakatemia olisi harkinnut näyttelyn perumista. Se oli kiireisen aikataulun vuoksi laatinut jo 24.2. raha-anomukset opetus- ja ulkoministeriöille ja Hintze budjetin laatimiseksi tiedustellut rahtihintoja teosten kuljettamiselle laivalla Stettiniin, josta ne jatkaisivat junalla. Raha-anomuksissa vedottiin siihen, että kyseessä oli vaihtonäyttely vuonna 1931 järjestetyille italialaiselle näyttelylle. Hakemuksen mukaan kutsu oli tullut ”*Instituto di Cultura Gian Ferrarilta*”, jonka gallerian mainittiin olevan ”Pohjois-Italian taide-elämässä ensimmäisellä sijalla”. Sitten esiteltiin ajankohta ja kustannusten jakautuminen. Anomuksen mukaan jotkin järjestöt Italiassa olivat yhtyneet kutsuun ja olivat valmiita vastavuoroisesti lähettämään Suomeen kaksi italialaista taidenäyttelyä. Perusteluna näyttelyn merkitykselle oli myös se, että suomalaiset taiteilijat olivat lukuisasti opiskelleet Italiassa 1800- ja 1900-luvuilla, mutta Suomi ei ollut koskaan aikaisemmin järjestänyt

344 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 25.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

345 Liisi Karttunen / Suomen Rooman-lähetystö Bertel Hintzelle / STA, Rooma 25.2.1937. Kirjeistö F119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA; Seppälä 2001, 42–43. JoY/YHO.

omaa näyttelyä siellä. Yrityksen merkitys Suomen kulttuuripropagandalle oli myös erittäin tärkeä. Taideakatemian päätös lainata teoksia Ate-neumista tuotiin esiin. Hintze oli laatinut budjetin aikaisempien ulko-mailla järjestettyjen Suomen taiteen näyttelyiden kulujen perusteella, ja Taideakatemia anoi kummaltakin ministeriöltä 43 000 mk Suomen osuuden kattamiseksi.³⁴⁶ Ei ole selvää, mitä järjestöjä anomuksessa tar-koitettiin puhuttaessa kutsuun yhtyneistä tahoista. Tronchin kautta ai-nakin CAUR oli taustatukena. Anomus antaa vaikutelman, kuin hanke olisi haluttu esittää hieman eri valossa, kuin se todellisuudessa oli. Tässä ollaan rekonstruktion tekemisen ongelmien äärellä: asiakirjoja on ehkä kadonnut ja tietoja puuttuu, mikä voi ohjata tulkintaa harhaan.

Opetusministeriö antoi Taideakatemian raha-avustusanomuk-sen lausuntoa varten Valtion kuvaamataidelautakunnalle, joka käsitteli sitä kokouksessaan 3.3. Läsä olivat puheenjohtaja taiteilija Wilho Sjö-ström, jäsenet taiteilijat William Lönnberg ja Verner Thomé sekä jäsen ja sihteeri, filosofian maisteri ja taidekriitikko Edvard Richter. Lautakunta kannatti yksimielisesti avustuksen myöntämistä. Opetusministeriölle an-tamassaan lausunnossa se kirjoitti:

”Italian hallitus osoitti Suomelle suurta huomaavaisuutta lähettä-mällä Helsinkiin 1931 laajan ja arvokkaan nykyaikaisen Italian tai-teen näyttelyn, joka paitsi Helsingissä oli myös Turussa nähtävä-nä. Kun Suomen Taideakatemialle nyt on Italiasta saapunut yhtä edullinen kuin maamamme kunnioittava kutsu edustavan suoma-laisen näyttelyn järjestämiseen Milanoon, Firenzeen, Genovaan ja mahdollisesti Roomaankin, on tämä kutsu Valtion kuvaamataide-lautakunnan mielestä otettava kiitollisesti vastaan ja tehtävä mitä suinkin voidaan, jotta tällaisen näyttelyn avulla ylläpitäisimme ja vahvistaisimme kulttuurisiteitämme Italiaan, joka juuri kuvataiteen alalla on aina merkinnyt meille äärettömän paljon. Kuvaamataide-lautakunta katsoo täten, että sekä vastavuoroisuuden että maamme propagandatyön kannalta näyttelyn järjestämiseen on ryhdyttävä, minkä vuoksi lautakunta – viitaten Suomen Taideakatemian hyvin perusteltuun anomukseen – puoltaa näyttelyyn tarvittavien rahava-rojen myöntämistä.”³⁴⁷

Kuvaamataidelautakunnan lähes kaunopuheinen ja kulttuuri-suhdediskurssin piiriin kuuluva lausunto osoittaa, kuinka suuri merkitys Italian kaltaisen vanhan kulttuurimaan esittämälle näyttelykutsulle an-nettiin. Sitä pidettiin eräänlaisena kunnianosoituksena Suomea kohtaan.

346 STA UM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyt-telyn budjetti (kopio). Sekalaisia liit-teitä STYA I:een. STYA II. KKA; STA OPM:lle 24.2.1937 ja liitteenä näyttelyn budjetti. AD 301/73 1937. OPMA. KA; Finska Ångfartygs Aktiebolaget Bertel Hintzelle / STA, Helsinki 24.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

347 VKltn kokouksen 3.3.1937 pöytäkirja § 3 ja liite 2 (ltn lausunto OPM:lle 1.3.1937). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltn. KA.

Näyttely nähtiin tärkeänä tekijänä kulttuurisuhteiden ylläpitämisessä ja korostettiin sitä merkitystä, joka Italiassa oli ollut suomalaisille kuvataiteilijoille. Lautakunta otti huomioon näyttelyn merkityksen Suomen tunnetuksi tekemiselle ja korosti vastavuoroisuusperiaatetta. Tarjous- ta pidettiin myös taloudellisesti edullisena. Opetusministeriö noudatti yleensä lautakunnan esityksiä, ja niin nytkin eli avustus myönnettiin. Ulkoministeriön päätös avustuksen myöntämisestä venyi, mutta 12.3. sekin päätti myöntää anotun summan.³⁴⁸ Näyttelyn järjestäminen varmistui näiden rahoituspäätösten myötä.

Suomen taideakatemia piti 13.3.1937 kokouksen, jossa se totesi, että anotut avustukset oli saatu ja näyttelyä voitiin ryhtyä toden teolla tekemään. Sen kokoamiseksi koottiin näyttelytoimikunta, johon valittiin Taideakatemian jäsenten keskuudesta kolme taiteilijaa, Verner Thomé, Marcus Collin ja Felix Nylund, ja jäseneksi, sihteeriksi ja koollekutsujaksi Bertel Hintze.³⁴⁹ Ulkoministeriö valitsi kaksi edustajaansa toimikuntaan samassa yhteydessä, kun se myönsi avustuksen näyttelylle.³⁵⁰ Näyttelytoimikunta oli samalla arvostelulautakunta, jonka tehtävänä oli valita näyttelyyn otettavat teokset.³⁵¹

Hintze lähetti Taideakatemian valtuuttamana Ettore Gian Ferrarille kirjeen, jossa hän ilmoitti, että Suomen taideakatemia saattoi ottaa näyttelytarjouksen vastaan. Hän kertoi myös, että näyttely olisi todennäköisesti yleiskatsaus Suomen taiteesta viimeisen sadan vuoden aikana, mutta puolet kokoelmasta olisi moderneja taideteoksia. Veistosten lähettämisestä ei ollut vielä päätöstä. Hintze arveli, että teokset olisivat Milanossa jo noin 15.4., sillä kokoelma oli tarkoitettu koota 14 päivässä.³⁵²

Suomen Rooman-lähetystö yritti vielä maaliskuun puolen välin jälkeen siirtää näyttelyä syksyyn, jolloin sen mukaan sitä olisi mahdollista kierrättää muuallakin Italiassa ja lähetyskustannuksia voitaisiin paremmin hyödyntää.³⁵³ Ulkoministeriö kuitenkin ilmoitti Roomaan, että Taideakatemia oli jo sopinut näyttelyn avaamisesta Milanossa 20.4.³⁵⁴

5.4.3 Näyttelyä tehdään ja markkinoidaan

Suomalaisissa sanomalehdissä alkoi jo varhain ilmestyä näyttelystä kertovia uutisia. *Uudessa Suomessa* haastateltiin Hintzeä 2.3.1937. Hän kertoi tuolloin, jo ennen Taideakatemian lopullista päätöstä näyttelyn tekemisestä, että näyttelyn kooksi oli suunniteltu noin 125 teosta ja että oli päätetty lainata vanhoja mestariteoksia Ateneumista. Hintzen mukaan suunnitelma oli kiinnostanut paljon myös nuorempia taiteilijoita, ja hän uskoi, että näyttelystä saataisiin ”todella ensiluokkainen ja edustava”. Ainoa valitettava seikka hänestä oli se, että näyttelyyn saattoi

348 STA:n kokouksen 13.3.1937 pöytäkirja § 3. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

349 STA:n kokouksen 13.3.1937 pöytäkirja § 3. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

350 STA UM:lle 24.2.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA. Anomukseen on käsin kirjoitettu, että OPM suhtautui periaatteessa myönteisesti hankkeeseen ja todennäköisesti myöntää sille 43 000 mk. Enempää ministeriö ei voinut antaa. Lisäksi siihen on kirjoitettu käsin, että UM on myöntänyt 43 000 mk ja määrännyt edustajikseen näyttelyä järjestävään komiteaan 2 henkilöä. Asiasta oli ilmoitettu Hintzelle.

351 ”Taidemuseosta luovutetaan suomalais- ta taidetta.” US 2.3.1937. Hintze kertoi näyttelyn päättymisen jälkeisessä lehtihaastattelussa, että näyttelyn kuvanveisto-osuus oli valittu Felix Nylundin ankaralla ja kokeneella johdolla. Ks. ”Vår konstutställning i Italien.” Hbl 2.9.1937.

352 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 13.3.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

353 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 18.3.1937, sähkö. Eba Saapuneen sähköet, Rooma. UMA.

354 UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 22.3.1937, sähkö. Dca Lähteneet sähköet, Rooma. UMA.

olla mahdotonta koota maalausten osuutta vastaavaa veistoskokoelmaa. Veistosten lähettäminen oli kallista ja hankalaa. Hintze toivoikin, että lähivuosina voitaisiin järjestää Italiassa erillinen suomalaisen veistotaiteen näyttely.³⁵⁵

Taideteokset lähtivät Suomesta 27.3.1937, mikä uutisoitiin sanomalehdissäkin. Joissakin julkaistiin lista näyttelyn taiteilijoista. Hintze oli tyytyväinen: hänen mukaansa oli kauan siitä, kun ulkomailla oli ollut esillä näin vahva suomalainen kokoelma. Vaikka suunnitelmissa edelleen oli näyttelyn kierrättäminen, teokset olisivat Hintzen arvion mukaan tällaisiin Suomessa kesäkuussa.³⁵⁶

Näyttelyn kokoonpano herätti Suomessa kiinnostusta. H. Ah-tela (Einar Reuter) käsitteli huhtikuussa 1937 kirjoituksessaan *Uudessa Suomessa* Suomen taiteen näyttelyiden järjestämistä ulkomailla ja kirjoitti, että päivälehdet olivat vain todenneet, että Italiaan oli lähetetty teoksia, mutta ”suurella yleisöllä ja maan laajalla taiteenharrastajapiirillä” ei ollut aavistustakaan siitä, mitä sinne oli lähetetty. ”Eikö olisi mahdollista saada kohautetuksi tätä verhoa, jotta suuri yleisökin saisi vähän olla mukana, saisi tietää, kutka ovat päässeet mukaan.”³⁵⁷

Näyttelytoimikunnan puolesta kirjoittamassaan vastauksessa Bertel Hintze totesi lyhyesti, että *Uudessa Suomessa* oli jo julkaistu täydellinen luettelo näyttelyssä mukana olevista taiteilijoista. Kiireisen aikataulun vuoksi kokoelmaa ei voitu asettaa näytteille Suomessa,³⁵⁸ niin kuin oli tehty Berliinin näyttelyn yhteydessä vuonna 1935; tosin teokset olivat silloin muutaman päivän esillä Taidehallissa vasta näyttelyn jälkeen.³⁵⁹ Vastauksen luonnoksessa Hintze korosti myös sitä, että koska suurin osa Italiaan lähetetyistä taideteoksista oli valittu Ateneumin kokoelmista, näyttelyn saattoi edellyttää antavan edustavan kuvan Suomen taiteen kehityksestä 1800-luvun alusta lähtien.³⁶⁰ Tässä Hintze todentaa väittämäni, jonka mukaan näyttelystä haluttiin tehdä retrospektiivinen, jotta sen taso olisi varmasti riittävän korkea.

22.4. Gian Ferrari ilmoitti, että taideteokset olivat saapuneet Milanoon ja hän oli henkilökohtaisesti hoitanut teoksiin liittyvät tulimuodollisuudet. Gian Ferrari oli avannut laatikot ja innostunut näkemästään. Tullauksen yhteydessä hänelle selvisi, ettei näyttelystä voinut myydä teoksia, koska ne oli tullattu vain väliaikaista pysähdystä varten. Tämä oli yllätys, ja vielä huhtikuun puolivälissä Hintze oli antanut ohjeita liittyen myytäviin teoksiin ja rahojen siirtämiseen Suomeen.³⁶¹ Lähetystö oli toivonut, että taideteokset voitaisiin tuoda maahan ilman, että niistä pitäisi maksaa veroa tai talletusmaksua.³⁶² On kuitenkin epäselvää, vaikuttiko lähetystön toimenpiteet tullaustapaan ja myyntikieltoon.

- 355 ”Taidemuseosta luovutetaan suomalaista taidetta.” US 2.3.1937. Uutinen näyttelyhankkeesta myös ”Suomen taidetta 1800–1900-luvulla käsittävä näyttely Italiaan.” HS 27.2.1937.
- 356 ”Vår Milanokollektion avgår i dag.” Sv. Pr. 27.3.1937.
- 357 H. A., ”Taiteemme edustus ulkomailla.” US 13.4.1937.
- 358 Hintze, Bertel, ”Suomen taiteen näyttely Italiassa.” US 15.4.1937.
- 359 Richter 1936, 60–61; Kruskopf 1998, 110–111.
- 360 Bertel Hintzen laatima luonnos *Uudessa Suomessa* 15.4.1937 ilmestynyttä vastinetta varten. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.
- 361 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 13.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityskokoelma.
- 362 Suomen Rooman-lähetystö, muistio 14.4.1937. Kirjeistö F119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA. Lähetystö hoiti tulliasiaa edelleen, kuten sen Milanon-konsulaatille 16.4.1947 lähettämä sähkö osoittaa. Ks. Suomen Rooman-lähetystö Milanon konsulaatille, Rooma 16.4.1937. Kirjeistö F119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

Myyntikielto oli pettymys Gian Ferrarille, ja hän toi sen Italiassa esiin esimerkiksi kirjeessään Antonio Marainille Milanon-näyttelyn jälkeen kesällä 1937. Hän kirjoitti, että hän ei voinut saada osaa näyttelyn menoista katettua myyntiprovisioilla, koska Italian viranomaiset kielsivät kaupankäynnin teoksilla. Kielto oli ilmoitettu hänelle vasta, kun teokset olivat jo tavaralaiturilla Milanossa. Koska hän oli vakuuttunut näyttelyn taiteellisesta arvosta eikä halunnut vaarantaa Italian arvostusta Suomessa kieltäytymällä ottamasta vastaan teoksia, hän oli hoitanut itse kaikki näyttelyn aiheuttamat menot. Kertomansa mukaan hän ei ollut saanut niihin mitään avustusta, ei suomalaiselta eikä italialaiselta osapuolelta. Hän koki kuitenkin saaneensa Suomelta palkinnon, kun hänet oli kutsuttu järjestämään italialainen näyttely Suomeen.³⁶³ Suurin osa Milanoon tuodun näyttelyn teoksista ei kuitenkaan olisi ollut myytävänä, sillä noin 75 % niistä kuului julkisiin kokoelmiin, pääosa Ateneumin taidekokoelmiin.³⁶⁴

Maaliskuussa konsuli Federico Weil kertoi Suomen Rooman-lähetystölle saaneensa jo pitkän aikaa Gian Ferrarilta tietoja näyttelysuunnitelmasta. Gian Ferrari kävi 11.3. konsulaatissa, minkä jälkeen Weil kysyi lähetystön mielipidettä ja ohjeita siitä, kuinka hänen tulisi näyttelyn osalta toimia. Gian Ferrari oli kertonut saaneensa tiedon Suomen hallituksen rahallisesta tuesta ja vakuuttanut, että kaikki tehtäisiin, galleristin sanoman mukaan, Italian ja Suomen kulttuurisuhteiden vuoksi. Weilillä ei ollut mitään näyttelyn järjestämistä vastaan, ja hän piti suositeltavana mitä tahansa taiteellista, tieteellistä tai kirjallista tapahtumaa, joka auttaisi arvostamaan Suomea enemmän. Hän oli menossa katsomaan, olivatko gallerian tilat riittävän arvokkaat ja näyttelylle sopivat.³⁶⁵

Von Knorring toi vastauksessaan Weilille esille saman näyttelyn järjestämistä keväällä 1937 vastustavan kantansa kuin Hintzelle. Weilille hän perusteli sitä sillä, että kuljetus- ja vakuutusmaksut olivat todella huomattavat, noin 85 000 markkaa, ja niiden takia ei kannattaisi lähettää näyttelyä pelkästään Milanoon. Kierron järjestämiseen jäljellä oleva aika oli liian lyhyt.³⁶⁶

Gian Ferrari kirjoitti Weilille heti konsulaattivierailunsa jälkeen ja kertoi hieman mielitelevään sävyyn näyttelyn pyrkivän olemaan jatkoa sille upealle näyttelylle, jonka Suomen Milanon-konsulaatti oli järjestänyt noin kaksi vuotta aikaisemmin. Tällä hän viittasi mahdollisesti Suomen osallistumiseen Milanon triennaaliin vuonna 1936. Sen jälkeen hän jatkoi Weilin kehumista ja sanoi tietävänsä, kuinka paljon konsuli oli jo tehnyt maiden ystävyyssuhteiden hyväksi. Hän myös arveli Weilin ymmärtävän näyttelyn poliittisen merkityksen. Hän korosti taloudellista

363 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Antonio Marainille, Milano 15.7.1937. I-25-II. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

364 Julkisiin kokoelmiin kuuluvien teosten osuus on laskettu Milanon näyttelyn luettelossa olevista omistajatiedoista. Ateneumin taidekokoelmista lainattujen teosten määrästä ks. Stjernschantz 1938, 29. Teos- ja omistajatietoja myös ks. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

365 Federico Weil / Milanon konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 11.3.1937. Kirjeistö F119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

366 Helge von Knorring / Suomen Rooman-lähetystö Federico Weilille / Milanon konsulaatti, Rooma 16.3.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

pyyteettömyyttään kertoen, että hän antaisi galleriansa ilmaiseksi näyttelyn käyttöön 15 päiväksi ja julkaisisi näyttelyluettelon omalla kustannuksellaan.³⁶⁷ Näyttelyprojektin kuluessa Gian Ferrari välitti Suomesta Hintzeltä saamia tietoja Weilille ja toivoi eri yhteyksissä tämän apua ja ohjeita asioiden hoitamisessa; näin esimerkiksi teoskuljetuksiin liittyvisä kysymyksissä.³⁶⁸ Weil auttoi häntä monin tavoin.

Maaliskuun lopulla konsuli vaimoineen kävi tutustumassa Galleria Gian Ferrarin tiloihin, kuten hän oli kertonut von Knorringille aikovansa tehdä. Hänen niitä koskevaa lausuntoaan lähetystölle ei ole säilynyt, mutta Gian Ferrari kertoi olevansa tyytyväinen siitä, että Weil oli pitänyt hänen galleriastaan. Gian Ferrari aikoi jopa lähettää paikalliselle lehdistölle uutisen, jossa kerrottaisiin Weilin käynnistä ja tulevasta näyttelystä.³⁶⁹ Kokonaisuutta ajatellen outo yksityiskohta on kreivitär Natalia Molan todennäköisesti huhtikuussa 1937 ministeri Dino Alfierille ja lehdistö- ja propagandaministeriöön välittämä tieto von Knorringin suhtautumisesta Galleria Gian Ferrariin. Kreivittären mukaan von Knorring oli huolissaan gallerian onnettomasta sijainnista ja tilojen rajallisuudesta. Hän oli kertonut Molalle toivovansa, että ministeri Alfieri auttaisi hankkimaan Suomen näyttelylle paremmat tilat Castello Sforzescosta. Alfierin toivottiin kirjoittavan tilatoiveesta Milanon *podeställe* kirjeen, jonka von Knorring Molan mukaan veisi mukanaan mennessään Milanoon 21.4. Mola korosti, että teosten kuljettaminen maksoi Suomen valtiolle 40 000 liiraa, mikä oli osoitus Suomen arvostuksesta näyttelyä kohtaan.³⁷⁰

Myöhemmin tässä tutkimuksessa³⁷¹ kerrotaan Natalian Molan taipumuksesta liioitteluun ja halusta olla mukana hoitamassa monenlaisia näyttelyihin liittyviä asioita. Kun ottaa ne huomioon, voi ajatella, että Mola ei ehkä toiminut von Knorringin, vaan omasta aloitteestaan, eikä ole varmaa, olivatko esitetyt näkemykset todella von Knorringin. Ei ole mitään tietoja siitä, että von Knorring olisi käynyt galleriassa ennen näyttelyn avajaisia tai ainakaan käsiteltävänä olevassa vaiheessa, eikä mainitun kirjeen kopiota ole lähetystön arkistossa. Gallerian tiloihin kohdistuvaa arvostelua ei tule esiin Suomen taiteen näyttelyä koskevissa muissa asiakirjoissa. Jos von Knorringilla oli negatiivinen käsitys gallerian tiloista, se johtui todennäköisesti enemmänkin siitä, että hän vieroksui ajatusta, että yksityinen galleristi järjesti Suomen näyttelyä, lisäksi kiireisellä aikataululla ja Milanossa, poissa asiainhoitajan läheisyydestä. Galleria Gian Ferrari sijaitsi kaupungin keskustassa. Sen tilat olivat verrattain isot ja sopivankokoiset taidegallerialle. Milanon näyttelyn lueteloon painetun pohjakaavan ja valokuvan mukaan galleria muodostui neljästä perättäisestä salista.³⁷²

367 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 12.3.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

368 Ks. esim. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 17.3.1937, 1.4.1937, 2.4.1937 ja 6.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

369 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 26.3.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

370 Muistio koskien sekä Suomen taiteen näyttelyä Italiassa että italialaisten nais-taiteilijoiden näyttelyä Suomessa, s.d. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9; Ministero per la Stampa e la Propaganda ministeri Dino Alfierille, s.d. (huhtikuu 1937, mahdollisesti noin 20.4.). Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sotofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

371 Ks. tämän tutkimuksen luku 5.5.

372 Tiloista ks. myös Campiglio s.a.

Gian Ferrari ilmoitti 22.3. Hintzelle tehneensä ilmoituksen näyttelystä hallitukselleen.³⁷³ Ulkomaisen taiteen esittelystä Italiassa oli tehtävä virallinen ilmoitus, ja tässä kyseessä lienee ollut paikallisviranomaisten lupa. Gian Ferrari ryhtyi nimittäin myöhemmin, huhtikuun lopulla toimiin saadakseen hankkeelleen myös valtakunnallisen tason viranomaisten hyväksynnän. Gian Ferrari lähetti samansisältöiset kirjeet ulkoministeriön ylimmälle virkamiehelle, alivaltiosihteeri Giuseppe Bastianinille, opetusministeri Giuseppe Bottaille ja lehdistö- ja propagandaministeri Dino Alfierille 30.4.1937. Niissä hänelle olikin yllättäen apua siitä, ettei hän pystynyt myymään teoksia näyttelystä. Hän saattoi nimittäin kirjoittaa, että näyttelyllä oli puhtaasti taiteellis-kulttuurinen luonne ja kaikki kaupallisuus oli estetty, koska teokset olivat Italiassa vain väliaikaisluvilla. Hän kertoi lähinnä ylisanoin näyttelystä, jonka teoksista suurin osa oli nyt ensimmäistä kertaa ylittänyt Suomen rajat, sekä sen arvovaltaisesta suomalaiskomiteasta, jonka Gian Ferrari katsoi olevan osoitus Suomessa Italiaa kohtana tunnetusta arvostuksesta ja sympatiasta. Näin näyttelyllä oli myös poliittista merkitystä. Gian Ferrari oli ryhtynyt järjestämään näyttelyä velvollisuuksista ja työmäärästä välittämättä, koska hän oli halunnut seurata oman maansa ja sen hallituksen kulttuurivaihtoa suosivaa ohjetta. Näyttely oli samalla kunnianosoitus ystäväkansakuntaa kohtaan. Gian Ferrari toi sen avulla esille myös italialaisten vähän tuntemia Suomen taiteen pääteoksia. Hänen mukaansa aloite oli otettu Suomessa vastaan innostuneesti ja paneutuen. Gian Ferrari toivoi saavansa kaiken keinottelun ulkopuolella olevalle näyttelyhankkeelleen kirjeen vastaanottajien tuen, jotta näyttely saisi ansaitsemansa arvostuksen ottaen huomioon Italian kansallisen arvovallan ja jotta näyttelyyn vastattaisiin Italiassa yhtä innostuneesti kuin Suomessa.³⁷⁴

Lehdistö- ja propagandaministeriö kysyi ennen oman vastauksensa antamista Italian ulkoministeriön näkemystä näyttelyn tukemisesta, koska kyseessä oli Galleria Gian Ferrarin yksityinen aloite.³⁷⁵ Ulkoministeriö vastasi, ettei sillä ollut mitään huomautettavaa hankkeesta,³⁷⁶ ja hieman myöhemmin se ilmoitti suoraan Gian Ferrarille puoltavansa suomalaisen näyttelyn järjestämistä hänen galleriassaan.³⁷⁷ Toukokuun lopussa Italian opetusministeriöstä otettiin yhteyttä maan ulkoministeriöön ja kysyttiin suomalaisen näyttelyn tavoitteista ja siitä, minkä arvon Suomen viranomaiset sille antoivat.³⁷⁸ Ulkoministeriö välitti pyynnön upouuteen kansankulttuuriministeriöön ja pyysi sitä vastaamaan suoraan opetusministeriölle.³⁷⁹ Näyttelyasiaa pyöriteltiin näin Italian ministeriöissä ja itse asiassa lopuksi vielä tilanteessa, jossa näyttely oli Milanossa jo aivan loppumaisillaan. Se antaa kuvan tehottomuudesta, jolla

- 373 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.3.1937, 24.3.1937 ja 18.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.
- 374 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Giuseppe Bastianinille / MAE, Giuseppe Bottaille / MEN ja Dino Alfierille / Ministero della Stampa e Propaganda, Milano 30.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Kirje Dino Alfierille myös "Esposizione d'arte finnica nella Galleria Gian Ferrari di Milano e nella 'Galleria di Roma' a Roma." I-25-11. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Bastianinille osoitetun kirjeen lopussa Gian Ferrari lähetti terveisiä isältään Angelo Ferrarilta.
- 375 Dino Alfieri / Ministero della Stampa e Propaganda Gabinettolle / MAE, Rooma 11.5.1937. "Esposizione d'arte finnica nella Galleria Gian Ferrari di Milano e nella 'Galleria di Roma' a Roma." I-25-11. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS sekä "Esposizione d'Arte Finnica a Milano." Pos.10/23 1937. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 376 MAE Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle / Ministero Stampa e Propaganda, Rooma 18.5.1937. Telespresso n. 216773. "Esposizione d'Arte Finnica a Milano". Pos. 10/23 1937. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE sekä "Esposizione d'arte finnica nella Galleria Gian Ferrari di Milano e nella 'Galleria di Roma' a Roma." I-25-11. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 377 Giuseppe Bastianini / MAE Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 19.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 378 Dir. Gen. delle Antichità e Belle Arti / MEN MAE:lle, Rooma 31.5.1937., Div. 3, Prot. N. 4233. "Esposizione d'Arte Finnica a Milano". Pos. 10/23 1937. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 379 MAE Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle / MinCulPop, Rooma s.d. [kirjoitettu 30.5.1937 jälkeen]. Telespresso 218990. "Esposizione d'Arte Finnica a Milano". Pos. 10/23 1937. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

keskusjohtoiseksi ja luvanvaraiseksi ajateltu näyttelyjärjestelmä Italiassa saattoi toimia.

Näyttelylle hankittiin myös toisenlaista taustatukea Italiassa. Pietro Tronchi kirjoitti maaliskuun lopussa CAUR:n asiamiehenä Helsingistä järjestön johdolle Roomaan toivoen, että johto antaisi moraalista tukea näyttelylle lähettämällä edustajansa avajaisiin. Lisäksi hän toivoi, että näyttely esitettäisiin Italiassa, kuten tehtäisiin Tronchin mukaan Suomessakin, nimenomaan CAUR:n aikaansaamana.³⁸⁰ Tässä hän joutui pettymään, sillä CAUR ja Tronchi pääsivät näyttelyn yhteydessä hyvin vähän esille Suomessa, eikä mikään viittaa järjestön suureen näkyvyyteen sen yhteydessä Italiassakaan. Tronchi kertoi järjestön johdolle, että hän oli halunnut herättää Suomessa sympatiaa Italiaa kohtaan, sillä Italia oli hänen mukaansa vapaamuurareiden, sosialismin ja muun vastaavan orjuuttaman suomalaisen lehdistön parhaama. Tässä hän viittasi Abessinian selkkauksen kirvoittamiin Italian-vastaisiin mielipiteisiin. Sen vuoksi hän oli suunnitellut näyttelyn ja sai myös hankkeen onnistuneesti päätökseen nyt, kun näyttely avattaisiin huhtikuun lopulla Gian Ferrarin galleriassa, jonka sen omistaja antoi näyttelyn käyttöön yhteisymmärryksessä Aurelio Tronchin kanssa. Hän toi esiin, että hanketta tukivat Suomessa niin tasavallan presidentti kuin ulko- ja opetusministeritkin. Tronchin mukaan myös lehdistö antoi näyttelylle suuren merkityksen. Lehdissä kerrottiin sen olevan suurin suomalainen taidenäyttely, joka koskaan oli viety ulkomaille, ja myös merkitykseltään suurin, koska se järjestettiin Italiassa. Tronchi otti osan myös siitä ansiosta, että ulkomaille lähti nyt ensimmäisen kerran museon teoksia: Hintze oli onnistunut saamaan ne mukaan Tronchin avustamana ja yhteistyössä hänen kanssaan.³⁸¹ Tronchin roolista tässä tehtävässä ei ole mitään muuta tietoa. On mahdollista, että hän oli puhunut asiasta Taideakatemian jäsenille ja saanut maaperää suopeammaksi kuolleiden mestareiden teosten lainaamiselle Italiaan.

CAUR:n johtaja Eugenio Coselschi välitti toukokuussa Tronchin kirjeen CAUR:n Lombardian aluejohtajalle Augusto Gardinille ja kehotti tukemaan hanketta aktiivisesti.³⁸² Coselschin kehotuksesta kerrottiin myös Gian Ferrarille.³⁸³ Gian Ferrari oli kuitenkin tässä vaiheessa, todennäköisesti Pietro Tronchin kehotuksesta, jo itsekkin pyytänyt järjestöä tukemaan näyttelyhanketta ja antamaan tausta-apua erilaisissa siihen liittyvissä asioissa. Hän oli huhtikuussa ollut yhteydessä Lombardian CAUR:n johtomiehiin. Järjestö toimikin näyttelyn taustalla: sen eri henkilöitä oli mukana tukemassa omilla kirjeillään näyttelyn tekijöiden, lähinnä Gian Ferrarin, erilaisia pyyntöjä.³⁸⁴ Gian Ferrarin pyydettyä tukea Milanosta, sieltä otettiin heti yhteyttä järjestön päämajaan

380 Pietro Tronchi CAUR:lle, Helsinki 26.3.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Tronchi on ilmeisesti lähettänyt kopion kirjeestään tiedoksi Gian Ferrarille, koska se löytyy tämän arkistosta.

381 Pietro Tronchi CAUR:lle, Helsinki 26.3.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

382 Eugenio Coselschi / CAUR Augusto Gardinille / CAUR Lombardo, Rooma 6.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

383 CAUR Lombardo (henkilön nimi epäselvä) Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 8.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

384 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari kreivi Cino Ruggieri Buzzaglialle / CAUR Lombardo, Milano 16.4.1937 ja 22.4.1937; Augusto Gardini / CAUR Lombardo Alessandro Pavolinille, Milano 17.4.1937; Augusto Gardini / CAUR Lombardo Angelo Vallelle / Istituto Lucen haaraosasto, Milano s.d. [todennäköisesti n. 17.4.1937]. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

HUOKEAMPIA SÄHKETÄ:		ULKOASIAINMINISTERIÖ.		LAATIJAN MERKINNÄT:		JAKELUOHJE:	
OSOITEOHJE:		Avo- Sähkö- Kirjo- Sähkösanoma.		sähkö.			
FINLANDIA		Helsingissä 17 p:nä huhti kuuta 1937		Diario: D. U. M. 19		1 Tasavallan Presidentti	
ELT	1 Berlin					2 Pääministeri	
ELT	2 Budapest					3 Ulkoasiainministeri	
GHR, LC, NLT	3 Buenos Aires					4 Kansliapäällikkö	
ELT	4 Copenhagen					5 Poli. osasto	
LC, NLT	5 Duluth Minnesota					6 Kauppasop.	
ELT	6 Genève					7 Tal. pol.	
ELT	7 Hamburg					8 Oik.	
ELT	8 Leningrad					9 Sanom.	
ELT	9 London					10 Apulaisosasto-päälikkö	
LC, NLT	10 Madrid					11 Henkilöjasto	
ELT	11 Montreal					12 Kamreerikonttori	
ELT	12 Moscow					13 Poli. asiain jaosto	
LC, NLT	13 New York					14 Kansainliitto-	
ELT	14 Oslo					15 Kauppasop.	
ELT	15 Paris					16 Tal. pol.	
ELT	16 Prague					17 " tietotoimisto	
ELT	17 Riga					18 Oik. asiain jaosto	
GHR, LC, NLT	18 Rio de Janeiro					19 Perintöasiain	
ELT	19 Rome					20 Lähettäjien esittelijä	
LC, NLT	20 Seattle						
ELT	21 Sgravenhage						
LC, DLT	22 Shanghai						
LC, DLT	23 Stockholm						
LC, DLT	24 Sydney						
ELT	25 Tallinn						
LC, DLT	26 Tokio						
ELT	27 Varsovia						
LC, NLT	28 Washington						
Alankomaat, Belgia, Danzig, Ispania, Italia, Liettua, Portugal, Romania, Unkari		ARKISTON MERKINNÄT:		Tuli klo 12.50 p:nä 16/4 kuuta 1937			
ELT vietti:		Näki:		Salakirjoitti:			
N:o 98		Myötävaikuttamaan Milanossa					
		avattavan suomalaisen taidenäyttelyn onnistumiseen					

ULKOMINISTERIÖN sähkö konsuli Federico Weilille Milanoon 17.4.1937. Ministeriö kehotti konsulia myötävaikuttamaan Suomen taiteen näyttelyn onnistumiseen. Dca LÄHTENEET SÄHKET, ROOMA. UMA.

Roomaan.³⁸⁵ Tämä tapahtui samaan aikaan, kun Coselschi otti yhteyttä Milanoon Augusto Gardiniin. Gardini kehui vastauksessaan Coselschille, että hänellä oli hyvät suhteet Galleria Gian Ferrariin, koska hänen oma näyttelynsä oli järjestetty siellä. Hän lupasi tukea Suomen taiteen näyttelyä, koska Coselschi oli pyytänyt sitä, koska hänen suhteensa galleriaan olivat hyvät ja koska näyttelyn suomalaisen komiteaan kuului niin huomattavia henkilöitä. Hän myös pyysi Coselschia suostuttelemaan P. E. Pavolinia kirjoittamaan luetteloon, samoin yrittämään saada joku Italian hallituksen edustaja avajaisiin Milanoon, koska Suomen lähettiläs osallistuisi myös niihin. Koska näyttely järjestettiin CAUR:n suojeluksessa tai ainakin sen tuella, näyttelyn onnistuminen olisi ansioksi myös CAUR:lle.³⁸⁶ Järjestö pyrki joidenkin asiakirjojen perusteella jopa esittämään itsensä näyttelyn eräänlaisena järjestäjänä; näin kirjoitti esimerkiksi Eugenio Coselschi P. E. Pavolinille.³⁸⁷

Suomen ulkoministeriö oli myöntänyt näyttelylle rahaa ja tuki virallisesti sen järjestämistä. Niinpä 17.4. ministeriöstä lähetettiin sähköiset Suomen Rooman-lähetystöön ja Suomen konsulaattiin Milanoon ja käskettiin niitä myötävaikuttamaan Milanossa avattavan suomalaisen taidenäyttelyn onnistumiseen.³⁸⁸ Suomen viralliset edustajat Italiassa olivat näin myös virallisesti saaneet näyttelyn tukemisen tehtäväkseen.

Bertel Hintzen ja Ettore Gian Ferrarin välinen kirjeenvaihto jatkui vilkkaana lopullisen näyttelypäättöksen tekemisen jälkeen koskien erityisesti käytännön järjestelyjä. Gian Ferrari teki samalla näyttelyluetteloa ja hoiti näyttelyn uutisoimista ja markkinointia. Monet hänen Hintzelle kohdistamansa pyynnöt liittyivät jompaankumpaan tai molempiin. Hän toivoi saavansa Hintzeltä niin pian kuin mahdollista näyttelyyn osallistuvien taiteilijoiden henkilötiedot ja teosluettelon, joita tarvittiin ainakin näyttelyluetteloon. Lisäksi hän halusi saada luetteloa ja sanomalehtiä varten kuvia Hintzestä ja korkea-arvoisimmista näyttelyyn liittyvistä henkilöistä sekä luonnollisesti kuvia teoksista. Tiukka aikataulu huolestutti Gian Ferraria, ja hän kehotti usein Hintzeä kiirehtimään. Hintzen ja muidenkin kanssa käyty kirjeenvaihto osoittaa Gian Ferrarin tehneen todella töitä saadakseen julkisuutta ja näkyvyyttä näyttelylle. Ensimmäiset uutiset hän lähetti italialaisiin lehtiin jo maaliskuussa.³⁸⁹

Hintze toimitti Gian Ferrarille tämän toivoman aineiston ja esimerkiksi listan näyttelyn suomalaisen kunnia- ja työkomitean jäsenistä sekä otsikkosivun näyttelyluetteloa varten. Hän pahoitteli, että pystyi lähettämään kuvia vain vanhemmista taideteoksista, sillä tiukka aikataulu esti uudempien kuvaamisen. Hän toivoikin, että Gian Ferrari ehdisi kuvauttaa niitä teosten saavuttua Milanoon. Lisäksi Hintze lähetti

385 CAUR (henkilön nimi epäselvä) Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 23.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

386 Augusto Gardini / CAUR Lombardo Eugenio Coselschille / CAUR, Milano 23.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

387 Eugenio Coselschi / CAUR P. E. Pavolinille, Rooma 5.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

388 UM Suomen Rooman-lähetystölle 17.4.1937, sähkö. Dca Lähteneet sähköet, Rooma; UM Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, 17.4.1937, sähkö. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

389 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.3.1937 ja 24.3.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

Milanoon myynnissä olleiden teosten hinnat. 6.4. Gian Ferrari totesi järjestelyiden sujuvan mitä parhaimmin.³⁹⁰ Hän lähetti saamansa taiteilija- ja teosluettelon edelleen tiedoksi Weilille ja konsulaatti puolestaan lähetystölle Roomaan.³⁹¹ 18.4. Gian Ferrari kirjoitti Hintzelle, että Milanon radiossa oli jo kerrottu tulevasta näyttelystä ja sanomalehdissä oli julkaistu ensimmäiset tiedot.³⁹² Hän pyysi Hintzeltä myös luettelon suomalaisten lehtien Italiassa olevista kirjeenvaihtajista voidakseen kutsua heidät näyttelyyn.³⁹³

Gian Ferrari suunnitteli myös laajempaa Suomeen ja sen taiteeseen liittyvää tiedottamista ja sitä kautta näyttelyn mainostamista. Sen tähden hän toivoi saavansa Suomen taidetta käsitteleviä artikkeleita, joita hän yrittäisi saada italialaisiin lehtiin. Hän pyysi niitä Hintzeltä, jolle hän esitti kielitoiveenkin: hän toivoi saavansa ne ranskaksi, jos italia ei ollut mahdollinen, nopeamman ja tarkemman käännöksen saamiseksi.³⁹⁴ Hän kirjoitti asiasta myös Pietro Tronchille ja kertoi tarvitsevansa kriitistä elämäkerta-aineistoa näyttelyn taiteilijoista sekä valokuvia teoksista, suomalaisista näyttelyyn liittyvistä viranomaisista, Tronchista ja Hintzesta. Lisäksi hän toivoi kirjoituksia Suomen taiteesta ja erityisesti näyttelystä, jotta hän voisi antaa niitä lehtiin ja siten jo etukäteen mainostaa näyttelyä mahdollisimman hyvin. Hän pyysi myös Tronchilta paria pientä artikkelia ”Italian tärkeimpiä sanomalehtiä varten”. Koska näyttelyä oli alun perinkin ryhdytty tekemään hyvin tiukalla aikataululla, myös kirjoitusten ja kuvien saamisella oli jatkuva kiire.³⁹⁵

Gian Ferrari löysi tärkeän yhteistyökumppanin lehdistö- ja tiedottamisasioissa Liisi Karttusesta, johon hän otti ensimmäisen keran yhteyttä huhtikuun alkupuolella. Hän kirjoitti tietävänsä Karttusen toimivan suomalaisten lehtien kirjeenvaihtajana Italiassa ja halusi siksi tiedottaa tulevasta Suomen taiteen näyttelystä ja lupasi toimittaa Karttuselle kaikki tämän toivomat tiedot. Hän pyysi Karttuselta tämän kirjeenvaihtajakollegoiden yhteystietoja ja toivoi tämän itse kirjoittavan muuttaman artikkelin Italian ja Suomen ystävyys-suhteista tai Suomen taiteesta. Gian Ferrari lupasi toimittaa nuo kirjoitukset suurimpien italialaisten lehtien julkaistaviksi.³⁹⁶ Kun Liisi Karttunen ei heti vastannut, Gian Ferrari lähetti hänelle vajaa viikko myöhemmin uuden kirjeen, tällä kertaa lähetystön osoitteeseen. Samalla hän kertoi, että vuonna 1935 kirjan *Itinerari finlandesi* julkaissut Maria Colla Loschi oli luvannut kirjoittaa Suomesta.³⁹⁷

Liisi Karttunen vastasi tietävänsä näyttelystä, koska hän työskenteli Suomen lähetystössä. Hän oli nähnyt suomalaisissa lehdissä luettelon näyttelyssä mukana olevista taiteilijoista ja vakuutti, että kyseessä

390 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 3.4.1937 ja 8.4.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 6.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

391 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 1.4.1937; Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 2.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma; Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 5.4.1937; Suomen Rooman-lähetystö Milanon-konsulaatille, Rooma 6.4.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

392 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 18.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; ”Una Mostra d’arte finlandese verrà allestita a Milano.” La Nazione-Firenze 17.4.1937. UA 64 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM. Leikkkeen lähetti Marainille Liisi Karttunen, jonka käyntikortti on kiinnitetty lehtileikkeeseen.

393 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.3.1937, 24.3.1937 ja 18.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

394 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.3.1937, 24.3.1937 ja 18.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

395 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 2.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

396 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 7.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

397 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 13.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 18.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA. Gian Ferrari sai Loschin artikkelin toukokuun alussa. Ks. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 6.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

- 398 Kyseisestä näyttelystä ks. tämän tutkimuksen luku 4.2.
- 399 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 15.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Liisi Karttunen hoiti tätä artikkeleita koskevaa kirjeenvaihtoa omalla ajallaan kotoaan käsin.
- 400 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 21.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 401 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 26.4.1937 ja 13.5.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 28.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 402 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 6.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 403 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma [6.5.1937 jälkeen]. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 404 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 18.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.
- 405 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 28.4.1937; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 6.5.1937 jälkeen ja 13.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 406 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 18.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 407 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 6.5.1937 jälkeen ja 13.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 408 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 21.4.1937; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 18.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

eivät olleet vain ”suuret nimet, vaan ennen kaikkea suuret taiteilijat”. Hän myös kertoi, että hänellä oli ollut tilaisuus vuonna 1932 järjestää Roomassa pieni Suomen osasto *Mostra di Roma nell'Ottocento*.³⁹⁸ Karttunen lupasi kirjoittaa Gian Ferrarin pyytämiä artikkeleita ja kertoi samalla kirjoittaneensa usein suomalaisesta kulttuurista erityisesti roomalaisiin lehtiin.³⁹⁹ Gian Ferrari toivoi Karttusen juttuja sekä milanolaisiin että roomalaisiin lehtiin kaksinkertaisen mainoksen saamiseksi ja lähetti Karttuselle myös näyttelyn teosluettelon.⁴⁰⁰

Työkiireet venyttivät Liisi Karttusen lupaamien artikkeleiden valmistumista. Hän lupasi useaan otteeseen kirjoittaa jotakin, mutta vielä toukokuun puolivälissä tehtävä oli kesken. Karttunen oli kuitenkin ryhtynyt hankkimaan muita artikkeleita Gian Ferrarille. Hän oli saanut esimerkiksi ystävänsä kirjailija ja runoilija Adele Luzzetton kirjoittamaan artikkelin Jean Sibeliuksesta ja tämän suhteesta italialaiseen säveltäjään Ottorino Respighiin. Gian Ferrari oli tosin alun perin ajatellut artikkelien käsittelevän ennen kaikkea suomalaista kuvataidetta ja liittyvän siten suoraan näyttelyyn. Näillä muiden teksteillä Karttunen saattoi säästää omaa aikaansa ja kirjoittaa aiheesta, josta muut eivät kirjoittaisi.⁴⁰¹ Toukokuun alkupuolella Gian Ferrari haaveili saavansa *Illustrazione Italiana*an kokonaisen Suomelle omistetun sivun. Siihenkin hän pyysi Karttusen apua, sillä tämä tunsi lehden Rooman-toimittajan.⁴⁰² Tämä tekikin omalta osaltaan parhaansa asian edistämiseksi.⁴⁰³ Gian Ferrari pyysi Hintzeäkin kehottamaan *la Dottoressaa* kirjoittamaan lehdistöartikkeleita.⁴⁰⁴

Gian Ferrari tarvitsi Karttusen apua erityisesti roomalaisten lehtien suhteen ja näyttelyn esiin nostamisessa pääkaupungissa. Karttunen auttoi häntä siinä monella tavalla ja markkinoi näyttelyä, sillä hän tunsi kaupungin lehdistön edustajat. Karttunen lupasi toimittaa roomalaislehtiin uutisia näyttelyn avajaispäivänä ja olla niihin yhteydessä.⁴⁰⁵ Hän kävi puhumassa näyttelystä *Il Messaggeron* ja *Il Giornale d'Italian* johtajien kanssa ja aikoi soittaa ystävilleen *La Tribunassa*.⁴⁰⁶ Hän myös neuvoi Gian Ferraria olemaan yhteydessä suoraan roomalaislehtien Milanon-kirjeenvaihtajiin. Tämä pyysi Karttusta kuitenkin varmistamaan, että lehdet varmasti julkaisisivat näiden jutut.⁴⁰⁷ Karttunen antoi myös ulkomaisten lehtimiesten osoitteita ja neuvoi, että heillä oli oma osastonsa Milanossa.⁴⁰⁸ Näyttelyn markkinoinnissa lehtiin ja lehtiartikkeleiden kautta Gian Ferrari sai siis huomattavaa apua Liisi Karttuselta. Hänellä oli kontakteja, joita Gian Ferrarilla ei ainakaan vielä tuossa vaiheessa pääkaupungissa ollut. Epäselväksi jää, mikä oli Karttusen omien tekstien osuus, mitä hän ehti kirjoittaa ja mitä julkaistiin italialaisissa lehdissä. Gian Ferrari pyysi Karttuselta anteeksi sitä, että käytti näin hyväkseen

tämän ystävällisyyttä. Hänen pyrkimyksenään oli kuitenkin vain huolehtia siitä, että näyttely saavuttaisi suuren suosion, eikä hän ollut omien sanojensa mukaan myöskään löytänyt ketään toista apuun. Samalla hän korosti, kuinka valtava työ näyttelyn tekemisessä oli ollut.⁴⁰⁹

5.4.4 Näyttelyn sisältö

Italiaan lähetetty Suomen taiteen näyttely koostui yhteensä 151 numerosta, 115 maalauksesta ja 36 veistoksesta, ja taiteilijoita oli yhteensä 87.⁴¹⁰ Vanhimmat olivat Alexander Lauréus ja G. W. Finnberg sekä von Wrightin veljeksistä mukana olleet Ferdinand ja Wilhelm. Näyttelyn nuorimmat olivat vuonna 1909 syntynyt Aale Hakava ja 1912 syntynyt Matti Haupt. Näyttelyn kuusi naistaiteilijaa edustivat kaikki vanhempaa polvea, mutta neljä heistä työskenteli edelleen. He kuuluivat kuitenkin selvästi paikkansa vakiinnuttaneiden taiteilijoiden joukkoon.

Näyttelyn teoksista 95 oli 1900-luvulta ja niistä itsenäisyyden ajalta 64 eli noin 43 %. 50-vuotiaita tai sitä nuorempia taiteilijoita oli mukana 29 eli noin 33 %. 30-vuotiaita tai nuorempia (eli 1907 jälkeen syntyneitä) oli näyttelyyn otettu vain kolme: aikaisemmin mainittujen Aale Hakavan ja Matti Hauptin lisäksi B. J. Carlstedt. Vanhemman polven taiteilijoilta oli esillä hieman enemmän töitä taiteilijaa kohti kuin nuoremmilta. Yli puolella taiteilijoista oli mukana vain yksi teos ja 25 taiteilijalta (29 %) kaksi teosta. Eniten teoksia oli näytteillä Albert Edel-feltiltä ja Alvar Cawénilta (neljä kummaltakin), Magnus Enckelliltä (viisi) ja Akseli Gallen-Kallelalta (kuusi). Suurimmalla kokoelmalla oli siis esillä Suomen taide-elämän vuonna 1931 kuollut voimahahmo Gallen-Kallela, jolle kyseessä oli toinen esiintyminen Italiassa. Nuoremman polven taiteilijoista enemmän kuin yhden teoksen oli näyttelyyn saanut yhdeksän taiteilijaa. Kuvanveistäjistä valtaosalla oli vain yksi teos. Emil Wikströmiltä ja Gerda Qvistiltä oli kummaltakin 20 mitalin kokoelma, joka oli merkitty yhden numeron alle. Muilla naistaiteilijoilla oli näyttelyssä 2–3 teosta. Mitalien ohella näyttelyssä oli myös yksi Wikströmin pronssiteos.⁴¹¹

Näyttelyluetteloiden tietojen mukaan teoksista 104 kuului Ateneumin kokoelmiin, neljä Kordelinin säätiölle, kaksi Helsingin yliopistolle, yksi Turun taidemuseolle ja kaksi Suomen Taiteilijaseuralle. Yhdeksällä teoksella oli luettelossa mainittu yksityinen omistaja, joista Hintze oli yksi (kaksi teosta).⁴¹² Sen perusteella myytävänä olisi ollut 29 numeroa. Hintze lähetti Gian Ferrarille myynnissä olevien teosten hintatiedot⁴¹³ siinä vaiheessa, kun vielä luultiin myynnin olevan mahdollista, mutta olen onnistunut löytämään tiedot vain myynnissä olleista yhdeksästä

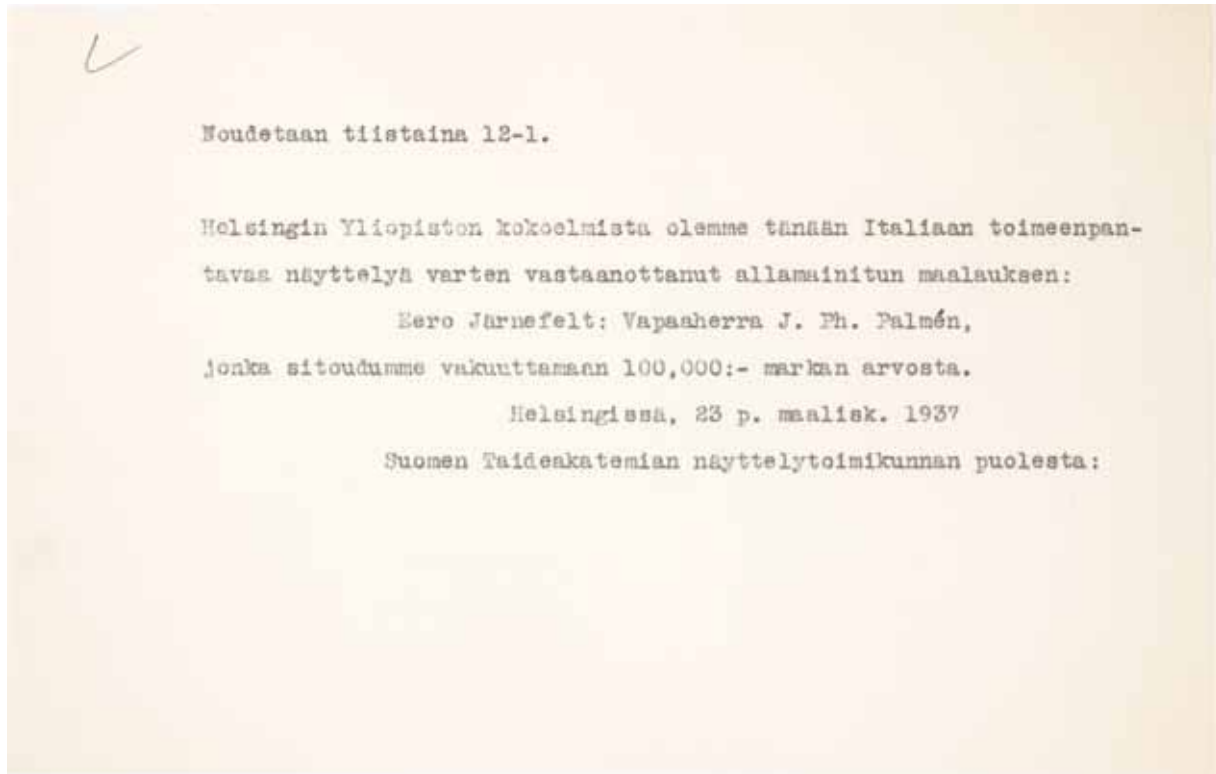
409 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 15.5. 1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

410 Näyttelyssä olivat mukana Alexander Lauréus, G. W. Finnberg, R. W. Ekman, Ferdinand ja Wilhelm von Wright, Werner Holmberg, Adolf von Becker, Hjalmar Munsterhjelm, Berndt Lindholm, Fanny Churberg, K. E. Jansson, Maria Wiik, Albert Edelfelt, Gunnar Berndtson, Aukusti Uotila, Victor Westerholm, Helene Schjerfbeck, Eero Järnefelt, Pekka Halonen, Akseli Gallen-Kallela, Albert Gebhard, Ellen Thesleff, Magnus Enckell, Werner von Hausen, Väinö Blomstedt, Juho Rissanen, Hugo Simberg, Wilho Sjöström, Väinö Hämäläinen, Sigrid Schauman, Verner Thomé, Tyko Sallinen, Marcus Collin, Antti Favén, Mikko Oinonen, Alvar Cawén, Jalmari Ruokokoski, Kaapo Wirtanen, Yrjö Ollila, Artturi Kaarnakoski, Eemu Myntti, Ilmari Aalto, Eero Nelimarkka, Valle Rosenberg, Lennart Segerstråle, Atte Laitila, Arvo Makkonen, Johannes Gebhard, Väinö Kunnas, Vilho Lampi, Henry Ericsson, Hjalmar Hagelstam, Olli Miettinen, Rabbe Enckell, Yngve Bäck, Aarre Heino, B. J. Carlstedt, Aale Hakava ja veistäjistä C. E. Sjöstrand, Walter Runeberg, Johannes Takanen, Robert Stigell, Ville Vallgren, Emil Wikström, Viktor Malmberg, Emil Halonen, Alpo Sailo, Felix Nylund, Emil Cedercrutz, Elias Ilkka, Johannes Haapasalo, Yrjö Liipola, Into Saxelin, Gerda Qvist, Jussi Mäntynen, Viktor Jansson, Gunnar Finne, Hannes Autere, Carl Wilhelms, Mikko Hovi, Väinö Aaltonen, Lauri Leppänen, Mauno Oittinen, Gunnar Elfgrén, Arvi Tynys, Ben Renvall ja Matti Haupt.

411 Edellä esitetyt tiedot on saatu ja luvut laskettu Suomen taiteen näyttelyn luetteloista *Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo*. Galleria Gian Ferrari, Via Clerici 8. Milano. Grafiikka 1937 (XV) ja *Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo*, Galleria di Roma. Roma 1937 – XV E. F. Kumpikin luettelo on Valtion taidemuseon kirjaston kokoelmissa.

412 *Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo* 1937. Ateneumin teoksista osa kuului Antellin kokoelmaan. Teos- ja omistajatietoja myös ks. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

413 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 13.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.



KUITTI Helsingin yliopiston omistaman maalauksen nou- dosta Suomen taiteen näyttelyä varten 23.3.1937.

STYA 1940-. KKA.

414 Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 5.4.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähe- tystön arkisto. OMA. Kirjeen liitteenä oli kopio näyttelyn veistosten luettelosta hin- tatietoineen.

veistoksesta ja yhdestä mitalikokoelmasta sekä niiden hinnoista. Myy- tävinä olivat Viktor Malmbergilta ja Hannes Autereelta kummaltakin kaksi veistosta sekä Emil Wikströmiltä, Emil Haloselta, Mikko Hovilta, Mauno Oittiselta ja Matti Hauptilta yksi veistos. Lisäksi myytäviin kuu- luivat Gerda Qvistin mitalikokoelman mitalit. Veistosten hinnat vaihte- livat 2 500 markasta 30 000 markkaan; kallein oli Wikströmin teos.⁴¹⁴

Italiaan lähetettiin museon kokoelmien merkkiteoksia, mikä osoittaa näyttelyn Suomessa saaman arvostuksen. Esimerkkeinä voi mainita vanhemman polven taiteilijoista kolme Werner Holmbergin maisemaa, Albert Edelfeltin *Ruokolahden eukkoja kirkonmäellä*, Helene Schjerfbeckin *Toipilaan*, Eero Järnefeltin teokset *Raatajat rahanalaiset* ja *Syysmaisema Pielisjärveltä*, Akseli Gallen-Kallelan *Velisurmaajan* ja *Tytön pään*, Magnus Enckellin *Heräämisen* ja Hugo Simbergin *Tädin* ja *Sal- litun* (talonpoika ja kuolema). Alexander Laurèuksen *Marcellusteatterin raunioissa* pääsi jo toista kertaa näyttelyyn Italiaan.

5.4.5 Avajaiset ja näyttely Galleria Gian Ferrarissa

Teokset valittiin Suomessa maaliskuussa ja lähetettiin kovalla kiireellä perusteena Milanossa järjestettävä suomalainen viikko. Kun teokset sitten olivat Milanossa, Gian Ferrari kirjoitti, että näyttelyn tärkeyden takia hän ei halunnut kiirehtiä avajaispäivän lukkoon lyömisessä. Niin jäisi aikaa valmistella kaikki hyvin. Hän arvioi tässä vaiheessa olevansa valmis 15.5.⁴¹⁵ Hintze oli samaa mieltä avajaisten siirrosta.⁴¹⁶ Suomalaisesta viikosta ei ollut enää tässä vaiheessa puhetta. Avajaispäivä muuttui vielä tämän jälkeenkin.⁴¹⁷ Gian Ferrari ja konsuli Weil halusivat saada näyttelyn avaajaksi Savoijin kuningashuoneen edustajan, Bergamon herttuan, ja aikataulu riippui hänestä. Myös lähetystön mielipidettä sopivasta päivästä kysyttiin. Avajaispäiväksi vahvistui 21.5. vain viisi päivää aikaisemmin.⁴¹⁸

Näyttely esiteltiin Milanossa hyvin virallisena. Kerrottiin, että sen oli koonnut Helsingin taideakatemia Suomen tasavallan hallituksen suojeluksessa ja Gian Ferrarin aloitteesta. Näyttelyllä oli laaja 16 hengen suomalainen kunniakomitea, johon kuuluivat kaikkien näyttelyn kannalta olennaisten tahojen edustajat. Siinä olivat kummankin rahoittajaministeriön ministerit, ulkoministeri Rudolf Holsti ja opetusministeri Uuno Hannula, sekä kansliapäällikkö Bruno Kivikoski, osastopäällikkö K. N. Rantakari ja lehdistöosaston jaostosihteeri Matti Virkkunen ulkoministeriöstä sekä hallitussihteeri J. W. Kahiluoto opetusministeriöstä, Suomen taideakatemian puheenjohtaja Oskari Mantere, Valtion kuvamataidelautakunnan puheenjohtaja Wilho Sjöström ja sihteeri Edvard Richter, Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja Yrjö Liipola, Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja Emil Wikstrom, Ateneumin taidekoelmien intendentti Torsten Stjerschantz sekä taidemaalarit Marcus Collin ja Verner Thomé, kuvanveistäjä Felix Nylund ja tohtori Bertel Hintze.⁴¹⁹ Hintzen *Uudelle Suomelle* antaman tiedon mukaan Milanossa oli asetettu näyttelylle italialainen kunniakomitea, johon kuuluivat muun muassa Bergamon herttua ja Suomen konsuli Federico Weil.⁴²⁰ Sitä ei kuitenkaan ole painettu Milanon näyttelyn luetteloon kuten suomalainen kunniakomitea, eikä siitä ole mainintoja löytyneissä asiakirjoissa. Lehtitiedon mukaan Bergamon herttua oli myös näyttelyn suojelija,⁴²¹ mutta tästäkään ei ole muuta tietoa. Suomalaista suojelijaa näyttelyllä ei joka tapauksessa ollut.

Toive kuningashuoneen edustajan läsnäolosta avajaisissa toteutui, kun Bergamon herttua virallisesti avasi näyttelyn.⁴²² Herttuan osallistuminen oli konsuli Weilin toiminnan aikaansaannosta.⁴²³ Korkean tason avaaja ja suojelija toi näyttelylle arvovaltaa ja näkyvyyttä. Suomea

415 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

416 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 5.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

417 Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 10.5.1937, sähkö. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA ja Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

418 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 15.5.1937; Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Genova 16.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 10.5.1937; Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 17.5.1937, sähkö ja 18.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

419 Kunniakomitea esittelään Milanon osuuden näyttelyluettelossa, ks. *Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo* 1937 (Milano). Siitä on olemassa myös erillinen painettu lehtinen, mutta on epäselvää, missä yhteydessä sitä on käytetty. Ks. UA 64 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

420 "Taidemuseosta luovutetaan suomalaista taidetta." US 2.3.1937.

421 (K), "Suomalainen taidenäyttely avattiin juhlallisesti Milanossa eilen." HS 22.5.1937; "Milanon suomalainen taidenäyttely herättää suurta huomiota ja ..." US 27.5.1937. Uutisen kirjeenvaihtajaksi Milanossa on merkitty K, mikä tarkoittaa Liisi Karttusta.

422 (K), "Suomalainen taidenäyttely avattiin juhlallisesti Milanossa eilen." HS 22.5.1937; "Milanon suomalainen taidenäyttely herättää suurta huomiota ja ..." US 27.5.1937.

423 Milanon konsulaatin vuosikertomus v. 1937. Fb 53 Italia, yleistä. UMA.

COMITATO ONORARIO FINLANDESE DELL'ESPOSIZIONE

S. E. il Ministro degli Esteri E. R. W. Holsti

S. E. il Ministro dell'Istruzione U. Hannula

Dr. Oscar Mantere

Presidente dell'Accademia d'Arte di Finlandia

Pr. Wilho Sjostrom

Presidente della Commissione dello Stato per l'Arte in Finlandia

Scultore Yrjö Liipola

Presidente della Corporazione dell'Arte in Finlandia

Pr. Emil Wikström

Presidente dell'Unione degli Scultori Finlandesi

Dr. Torsten Stjernschantz

Direttore delle Collezioni d'Arte dell'Ateneum

S. E. il Ministro Bruno Kivikoski

Capo Cancelliere del Ministero degli Esteri

Dr. K. N. Rantakari

Capo-Dipartimento del Ministero degli Esteri

Dr. Matti Virkkunen

Segretario dell'Ufficio Stampa del Ministero degli Esteri

Dr. J. W. Kahiluoto

Segretario del Governo al Ministero dell'Istruzione

Dr. Edward Richter

Segretario della Commissione dello Stato per l'Arte

Pittore Marcus Collin

Scultore Felix Nylund

Pittore Verner Thomé

Dr. Bertel Hintze

COMMISSARIO FINLANDESE DELL'ESPOSIZIONE

Dott. Bertel Hintze

Direttore dell'Ufficio d'Arte a Helsinki • Segretario dell'Accademia d'Arte Finlandese

SUOMEN TAITEEN NÄYTELYN suomalainen kunniakomitea näyttelyn Milanon luettelossa.

VTM:n KIRJASTO.

edusti Roomasta Milanoon matkustanut va. asiainhoitaja Helge von Knorring sekä Weil. Myös Liisi Karttunen oli paikalla. Gian Ferrari oli toivonut, että Bertel Hintze osallistuisi avajaisiin; samoin hän oli tiedustellut, osallistuisiko joku suomalainen viranomainen niihin.⁴²⁴ Rooman lähetystö tiedusteli ulkoministeriöltä sähköitse, saapuisiko Hintze avajaisiin ja sai lyhyen sähkövastauksen: ”Ei.”⁴²⁵ Hintzen matkan Italiaan lienevät estäneet taloudelliset syyt. Näyttelyn suunnittelun alkumetreillä esitettiin ajatus, että Taideakatemian puheenjohtaja Oskari Mantere olisi matkustanut avajaisiin ja pitänyt siellä puheen,⁴²⁶ mutta myöhemmin asia ei noussut enää esiin.

Liisi Karttunen lähetti uutisen avajaisista *Helsingin Sanomiin*. Sen mukaan niihin osallistui runsaasti arvovaltaista yleisöä sekä politiikan että kulttuurin piiristä.⁴²⁷ Lähetystön Suomeen välittämän uutisen mukaan edustettuina olivat Milanon korkeat viranomaiset ja konsulikunta.⁴²⁸ Lähetystön raportissa mainittiin erityisesti Milanon prefekti.⁴²⁹ Ettore Gian Ferrari kuvaili Bertel Hintzelle avajaistilaisuuden olleen ”*grandiosa*”. Sen täydellinen menestys kruunasi hänen mukaansa näyttelyn toteuttamiseksi tehdyn suuren työn.⁴³⁰ Sekä Gian Ferrari että von Knorring lähettivät avajaisten kunniaksi sähköen Antonio Marainille. Von Knorring kiitti häntä esipuheen johdosta, ja Gian Ferrari halusi kiitosten ohella kertoa, että näyttely oli avattu Bergamon herttuan läsnä ollessa ja että hän toivoi Marainin vierailevan näyttelyssä.⁴³¹

Milanon avajaiset olivat luonnollisesti Gian Ferrarin järjestämät, eikä Suomen Rooman-lähetystö näytä osallistuneen järjestelyihin. Sen sijaan Gian Ferrari teki Milanon-avajaisten suhteen yhteistyötä Federico Weilin kanssa. Weil myös maksoi ainakin osan avajaiskutsuista ja painatti myös omia kutsuja, joissa kutsujana oli nimenomaan hän ja jotka hän jakoi konsulikunnalle ja Suomen tuntijoille Milanossa ja sen ulkopuolella.⁴³²

Istituto Luce kuvasi avajaisista 30 sekunnin filmin Gian Ferrarin aloitteesta. Hän otti huhtikuussa yhteyttä tämän valtakunnallisen elokuva-alan instituution⁴³³ alueosaston johtajaan tavoitteenaan, että se kuvaisi näyttelyn avajaisia uutisfilmiä varten. Hän mainosti aluejohtajalle, että näyttely oli taiteellisesti poikkeuksellisen merkittävä ja että suurin osa julkisista kokoelmista olevista teoksista oli nyt ensimmäistä kertaa esillä ulkomailla. Gian Ferrari antoi näyttelylle vielä paikkansapitämätöntä lisämerkitystä kertomalla, että se oli ensimmäinen Suomen ulkomailla järjestämä näyttely. Hän myös luetteloi suomalaisen näyttelykomitean tärkeitä jäseniä. Näyttelyllä oli Gian

- 424 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 18.4.1937 ja 22.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 27.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma; (K), ”Suomalainen taidenäyttely avattiin juhlallisesti Milanossa eilen.” HS 22.5.1937; ”Milanon suomalainen taidenäyttely herättää suurta huomiota ja ...” US 27.5.1937.
- 425 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 28.4.1937, sähkö. Eba Saapuneet sähköet, Rooma; UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 29.4.1937, sähkö. Dca Lähteneet sähköet, Rooma. UMA.
- 426 Pietro Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 15.1.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 427 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; (K), ”Suomalainen taidenäyttely avattiin juhlallisesti Milanossa eilen.” HS 22.5.1937. Ks. myös ”Milanon suomalainen taidenäyttely herättää suurta huomiota ja siihen tulvi väkeä.” US 27.5.1937.
- 428 Suomen Rooman-lähetystö ELT Tietotoimistolle, Milano 21.5.1937, sähkö. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 429 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA. UM lähetti kirjeestä kopion Bertel Hintzelle / STA 30.7.1937. Kirje oli esillä STA:n kokouksessa 24.9.1937. Ks. Kokouksen pöytäkirja ja liite 4. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA. Kirjeen on allekirjoittanut von Knorring.
- 430 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 431 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Antonio Marainille, Milano 21.5.1937, sähkö; Helge von Knorring / Suomen Rooman-lähetystö Antonio Marainille, Milano 21.5.1937, sähkö. UA 64 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 432 Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 16.5.1937 ja 31.5.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 1.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 433 *Istituto Luce* perustettiin vuonna 1924 ja sai seuraavana vuonna virallisemmän aseman, kun siitä säädettiin asetuksella. Instituutin tehtävänä oli italialaisten elokuvien ja dokumenttifilmiä tuottaminen ja levittäminen. Vuonna 1927 sen osaksi perustettiin *Giornale Luce* ja uutisfilmien esittäminen kaikissa Italian elokuvateattereissa ennen varsinaista elokuvaa tuli pakolliseksi. Fasismin aikana *Istituto Luce* oli tehokas propagandan levittämisen organisaatio ja -väline.

- 434 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Angelo Vallelle / Istituto Lucen haaraosasto, Milano 17.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 435 Augusto Gardini / CAUR Lombardo Angelo Vallelle / Istituto Lucen haaraosasto, Milano s.d. [n. 17.4.1937]. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 436 *Mostra d'arte finlandese*. Milano 26.5.1937. Giornale Luce 1101. Archivio Storico Istituto Luce. Istituto Luce kuvasi mm. Venetsian biennaalin avajaisia, ja filmejä esitettiin uutiskatsauksissa. Ks. Stone 1998, 123.
- 437 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 28.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 438 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 28.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 439 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 29.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 440 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Tronchi oli tässä vaiheessa Italiassa ja on epäselvää, lähettikö Gian Ferrari paketit Tronchille Italiaan vai Suomeen ja saiko Hintze omansa. *Istituto Lucen* julistetta ei ole säilyneiden suomalaisen näyttelyyn liittyvien arkistoinistojen joukossa.
- 441 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 5.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

Ferrarin mukaan suuri poliittinen merkitys ja Italian viranomaisten moraalinen tuki. Avajaisista tulisi merkittävä tapahtuma.⁴³⁴ Myös tässä Gian Ferrari käytti hyväkseen CAUR-järjestön tukea. Hänen kirjeensä lähetettiin *Lucelle* nimittäin CAUR:n aluejohtajan Augusto Gardinin kirjeen mukana. Gardini korosti näyttelyn merkitystä ja sitä, että se järjestettiin CAUR:n suojeluksessa. Hänen mukaansa *Lucen* kuvaama filmi olisi hyödyllinen ja tarpeellinen sekä propagoimaan CAUR:ia että näyttelyn tärkeyden takia. Gardini kirjoittikin järjestön olevan varma, että *Lucen* paikallinen johtaja tekisi kaiken voitavansa toiveen toteuttamiseksi.⁴³⁵ Siinä Gardini oli oikeassa ja kuvaaja saapui avajaisiin. *Istituto Lucen* arkistossa säilyneessä filmissä näytetään Bergamon herttuan saapuminen avajaisiin sekä näyttelysaleja taideteoksineen.⁴³⁶

Koska *Lucen* uutisfilmejä esitettiin Italiassa elokuvanäytösten alussa, niiden levikki oli mittava. Avajaisten saaminen *Lucen* kuvausohjelmaan oli siis erittäin merkittävä näkyvyystekijä gallerialle ja Suomelle. Gian Ferrari olikin asiasta hyvin tyytyväinen jo etukäteen, mikä tuli esiin hänen kertoessaan asiasta Bertel Hintzelle. Hän uskoi Hintzen tietävän, mikä *Istituto Luce* oli ja näin ymmärtävän, kuinka tärkeästä asiasta oli kysymys: Gian Ferrarin mukaan tieto näyttelystä leviäisi näin kaikkialle maailmaan.⁴³⁷ Gian Ferrari kiirehti kertomaan asiasta myös Liisi Karttuselle ja pyysi tätä kertomaan aikaansaannoksestaan lähetystössä: ”kuten näette, otan asiat vakavasti”, hän kirjoitti.⁴³⁸ Filmiä myös esitettiin *Lucen* uutiskatsauksen numero 1101 osana milanolaisissa elokuvateattereissa toukokuussa näyttelyn ollessa auki. Gian Ferrari kertoi Liisi Karttuselle olevansa erittäin tyytyväinen, että ”hän yksin onnistui saamaan” *Lucen* kuvaamaan filmin, ”joka vie koko maailmaan kaiun näyttelystämme” nostaen samalla sen arvoa.⁴³⁹ Saavutus oli merkittävä galleristina nuorelle Gian Ferrarille ja osoittaa, että hän suhtautui näyttelyn markkinointiin erittäin vakavasti, kuten hän itsekin kirjoitti. On kuitenkin muistettava, että CAUR oli mukana pyytämässä sitä *Lucelta*, millä lienee ollut suuri merkitys. Lähettäessään Pietro Tronchin välityksellä Milanon-näyttelyyn liittyvää materiaalia Hintzelle, muun muassa näyttelystä kirjoittaneita lehtiä ja näyttelyluetteloita, Gian Ferrari lähetti myös julisteen avajaisfilmistä.⁴⁴⁰

Ilmassa oli myös ajatus, että suomalainen taiteilija luovuttaisi pienoisoivistoksensa Mussolinille. Gian Ferrari oli kysellyt siitä Hintzeltä, joka ei kuitenkaan tiennyt suunnitelmasta mitään. Hintze arveli, että tarpeelliset tiedot saisi Tronchilta.⁴⁴¹ Kyseessä saattaisi olla Matti Hauppin keuhällä 1937 tekeillä ollut Mussolinin kuva, joka hänen oli tarkoitus asettaa näytteille Italiassa. Pietro Tronchi, joka kertoi tämän, arveli

kyseisen veistoksen kääntävän ”varmasti monen italialaisen huomiota Suomeen”.⁴⁴² Haupt lahjoitti kaksi vuotta myöhemmin, keväällä 1939 yksityisnäyttelystään Roomassa pronssiteoksen Mussolinille. Hän kertoi antaneensa sen Italian valtiolle kiitokseksi tontista, joka oli varattu Roomassa Suomen taideakatemian eli instituutin rakentamista varten.⁴⁴³

5.4.6 Milanon Suomi-illat

Gian Ferrarin näyttelykutsussa mainittiin suunnitelma järjestää suomalainen kulttuuriviikko Milanossa huhtikuussa 1937, ja näyttely oli tarkoitus alun perin ajoittaa sen yhteyteen. Viikko esiintyy Taideakatemian avustusanomuksissa ja muissakin yhteyksissä selittäen kiirettä näyttelyn tekemiselle ja korostaen tapahtumien samanaikaisuuden etuja, mutta tarkempia tietoja niissä ei ole.

Pietro Tronchi oli jo kauan suunnitellut suomalaista viikkoa Italiaan. ”Se tulee myös aikanaan, siitä olen varma. Suomi herättää Italiassa yhä suurempaa huomiota, kuten näkyy siitäkin, että monet italialaiset lehdet pyytävät minulta kirjoituksia Suomen taiteesta ja musiikista.”⁴⁴⁴ Alkuperäinen suunnitelma viittaakin juuri Tronchin haaveeseen kokonaisesta viikosta. Gian Ferrari esitti näyttelykutsussaan viikon täysin varmana asiana, mutta se oli hänen kannaltaan hyödyllinen kannustin suomalaiselle osapuolelle lähteä mukaan hankkeeseen. Viikko ei syystä tai toisesta toteutunut, ja Suomen kulttuurin muu näkyminen Milanon näyttelyn aikana kutistui kahteen Suomi-iltaan.

Pietro Tronchi kertoi lehtihaastattelussa 16.4.1937 ryhtyneensä järjestämään suomalaisen musiikin konserttia, joka pidettäisiin Milanossa taidenäyttelyn aikana toukokuussa ja jossa esiintyisi muun muassa hänen pian Italiaan lähtevä oppilaansa Arnold Tilgman. Tronchi oli lähettänyt suomalaisessa konsertissa tarvittavat nuotit veljelleen. Tronchi kertoi järjestäneensä suomalaisen konsertin Milanossa myös pari vuotta aikaisemmin. Hänen suunnitelmansa mukaisesti taidenäyttelyn aikana pidettäisiin myös esitelmä Suomesta ja mahdollisesti näytettäisiin Suomesta kertova filmi, jonka lähettämisestä hän parhaillaan neuvotteli Suomen ulkoministeriön kanssa.⁴⁴⁵ Tronchikaan ei tässä vaiheessa puuhannut enää kokonaista viikkoa. Kuvaavaa sitä suunnitteleiden piiriin pienuudelle on se, että Suomen va. asiainhoitaja von Knorring kirjoitti helmikuussa, ettei hän ollut kuullut koko asiasta mitään.⁴⁴⁶

Ensimmäinen Suomi-ilta järjestettiin 1.6. ja toinen näyttelyn viimeisenä aukiolopäivänä 4.6. Järjestäjiksi ilmoitettiin Milanossa toimiva *Circolo Filologico* ja Suomen pääkonsulinvirasto,⁴⁴⁷ ja ne pidettiin *Circolon* suuressa juhlasalissa. *Circolo Filologico Milanese* on 1872 perustettu

442 ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937.

443 ”Väinö Aaltosen koulusta Italiaan.” US 5.8.1939; ”Matti Haupt hemma efter framgångsrik utställning.” Hbl 5.8.1939; ”Kuvanveistäjä Matti Haupt.” HS 5.8.1939

444 ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937.

445 ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937.

446 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 25.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

447 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; 1.6.1937 järjestetyn Suomi-illan painettu ohjelma. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

- 448 *Circolo Filologico* www-sivut. Yhdistyksellä on toimitilat ja kirjasto Via Clerici 10:ssä. Galleria Gian Ferrari sijaitsi sen naapurissa, osoitteessa Via Clerici 8.
- 449 Gian Luigi Regazzoni / *Circolo Filologico Milanese* (Istituto Fascista di Cultura) Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 4.12.1937 ja liite *Relazione sulle manifestazioni Italo-finlandesi svoltesi al Circolo Filologico Milanese l'1 e 4 giugno 1937* = XV. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA. Regazzoni oli lähettänyt raportin ensin tilaisuuksissa ilmeisesti läsnä olleelle Pietro Tronchille, mutta tämän kuoltua syyskuussa se oli jäänyt ilman Regazzonin toivomaa Suomen viranomaisten huomiota. Sen vuoksi hän lähetti sen joulukuussa 1937 Suomen va. asiainhoitajalle lähetystöön. Regazzoni ja von Knorring olivat tavanneet toisensa Milanon-näyttelyn avajaisissa. Regazzoni lähetti asiainhoitajalle sen jälkeen *Libro e Moschetto* -lehden Suomi-numeron ja pahoitteli, ettei von Knorring pystynyt osallistumaan Suomi-tilaisuuksiin, jotka Regazzoni kertoi järjestäneensä. Gian Luigi Regazzoni / *Circolo Filologico Milanese* Helge von Knorringille / Suomen Rooman-lähetystö, Milano 1.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 450 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.
- 451 Silver 1996, 163.
- 452 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 21.4.1937 ja 28.4.1937; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 26.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 453 Filmi oli sanaton kuvakertomus Suomesta Sibeliuksen musiikin säestämänä. Elokuva ks. Lähteenkorva 2004, 407–411; Sedergren 2004.
- 454 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; (K), ”Suomi-ilta Milanossa. Esitettiin Suomi-filmi ja prof. Pavolini puhui suomalaisesta kirjallisuudesta.” HS 5.6.1937.
- 455 Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 5.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 456 Helge von Knorring / Suomen Rooman-lähetystö Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Rooma 12.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

ja edelleen toimiva kulttuuriyhdistys, jonka päätehtävänä on edistää ja levittää kulttuuria ja erityisesti kielten ja vieraiden kulttuurien opiskelua.⁴⁴⁸ Gian Ferrara ei järjestäjänä mainita, ei myöskään Pietro ja Aurelio Tronchia, jotka kumpikin omalta osaltaan osallistuivat ohjelman kokoomiseen. Pietro Tronchin merkityksen iltojen synnyssä ja Aurelio Tronchin osuuden musiikkiohjelman järjestämisessä toi kuitenkin selkeästi esiin *Circolo Filologico* tarkastaja Gian Luigi Regazzoni raportoidessaan illoista. Hänen toiveenaan oli saada Suomen valtion tunnustus instituutin toiminnasta italialais-suomalaisten kulttuurisuhteiden hyväksi, ja raportit ovatkin täynnä *Circolon* kehumista ja maiden välisten kulttuurisuhteiden ylistystä.⁴⁴⁹

Ensimmäinen Suomi-ilta oli pääosin konsertti, jossa esiintyivät suomalaiset laulajat Musa Silver, Aino Urbano-Elenius ja Arnold Tilgman sekä kaksi italialaista soittajaa. Yleisöä oli sali täynnä,⁴⁵⁰ ja läsnä olivat ainakin entinen Italian Suomen-lähettiläs markiisi Paternò, Suomen pääkonsuli Weil ja ”huomattavia kaupungin viranomaisia ja paljon seura- ja kulttuuripiirien edustajia”.⁴⁵¹ Liisi Karttunen piti tilaisuudessa esitelmän Suomen ja Italian kulttuurisuhteista. Gian Ferrari oli alun perin pyytänyt häntä esitelmöimään Suomen kirjallisuudesta, mutta Karttunen ehdotti siihen akateemikko Paolo Emilio Pavolinia. Karttunen oli puhunut omasta aiheestaan aikaisemmin muutamaan otteeseen.⁴⁵²

Professori Pavolini saatiinkin mukaan toiseen Suomi-iltaan, jossa hän piti esitelmän pääasiassa Kalevalan vaikutuksesta suomalaiseen kirjallisuuteen sekä musiikkiin ja taiteeseen. Tilaisuudessa puhui myös *Circolo Filologico* presidentti, professori Carlo Emilio Ferri. Ohjelmaan kuului myös Tronchin jo aikaisemmin esitettäväksi suunnittelema *Suomi kutsuu* -filmi. Se oli ulkoministeriön tilaama elokuva vuodelta 1932, ja sitä käytettiin Suomen tunnetuksi tekemisessä eri puolilla maailmaa.⁴⁵³ Liisi Karttunen lähetti *Helsingin Sanomiin* uutisen onnistuneesta illasta.⁴⁵⁴ Konsuli Weil kertoi omassa raportissaan lähetystölle, että läsnä oli Milanon merkkihenkilöitä, kuten pefekti ja kvestori ja väkeä kulttuurilaitoksista ja konsulaateista. Tilaisuuteen osallistui lisäksi Milanossa tuolloin olleita suomalaisia, kuten IKL:ään kuuluneet professori Bruno A. Salmiala, eversti Paavo Susitaival ja tohtori Vilho Annala vaimoineen sekä laulaja Tilgman vaimoineen ja neiti Musa Silver. Yleisö oli tyytyväinen. Pavolini oli ollut Weilin luona tämän vieraana.⁴⁵⁵ Von Knorring oli tyytyväinen, että niin monet merkittävät henkilöt olivat osallistuneet iltaan.⁴⁵⁶

Vaikka kyseessä oli vain kaksi tapahtumaa, monelle henkilölle on annettu tai moni on ottanut itselleen ansion tai osuuden niiden ideomisessa. Pietro Tronchi osallistui ohjelman suunnitteluun, ja hänellä oli

suuri vaikutus musiikkiohjelmistoon. Oma osuutensa oli myös Ettore Gian Ferrarilla, joka suunnitteli tilaisuuksia galleriassaan järjestettäväksi. Hän toivoi, että tapahtumat nähtäisiin osana varsinaista näyttelyä, ja hän olisi halunnut sitoa ne tiukemmin omaan toimintaansa.⁴⁵⁷ Pietron lisäksi Aurelio Tronchi oli mukana ideoimassa tapahtumia yhdessä *Circolo Filologico* kanssa.⁴⁵⁸ Iltojen järjestämiseen osallistui myös siellä esitelmöinyt Liisi Karttunen. Ensimmäinen Suomi-ilta oli sittemmin Suomen Milanon-konsulaatissa pitkään työskennelleen laulajatar Musa Silverin ensimmäinen julkinen esiintyminen Italiassa. Oman kertomansa mukaan hän otti yhteyttä lähetystöön luettuaan lehdestä suomalaisesta taidenäyttelystä ja tiedusteli mahdollisuutta esiintyä näyttelyn yhteydessä, koska hän halusi omalta osaltaan auttaa Suomen tunnetuksi tekemisessä. Hän otti siinä itselleen osuuden ensimmäisen illan ideoijana. Liisi Karttunen kävi Milanossa ennen Suomi-iltaa ja suunnitteli Musa Silverin kanssa konsertin ohjelmistoa. Se tarkoittaa vain Silverin ohjelmistoa, koska Pietro Tronchilla oli ainakin osa ohjelmistosta mietittynä jo huhtikuussa 1937. Karttunen halusi välittää konsertin ohjelman Suomen lehdille ja suunnitteli suomalaisten laulujen sanojen selostamista lyhyesti italiaksi konserttia varten.⁴⁵⁹

Virallisissa yhteyksissä, kuten ulkoministeriölle ja Suomen taideakatemialle toimitetussa Helge von Knorringin allekirjoittamassa raportissa ja lehtiutisissa Suomi-iltoja ylistettiin. Von Knorring myös kiitti *Circolo Filologico* tilaisuuksien järjestämisestä.⁴⁶⁰ Kunniamerkkejä koskevassa hyvä veli -kirjeessään Bertel Hintzelle hän kirjoitti kuitenkin, että ”molemmat juhlat Circolo Filologicossa, joiden oli tarkoitus antaa näyttelylle Milanossa hieman enemmän loistoa, olivat rehellisesti sanottuna niin skandaalimaisen huonosti valmisteluja, että mikään kunniamerkki sille taholle ei varmaan voi tulla kyseeseen”.⁴⁶¹ Kirje paljastaa selkeästi julkisten kannanottojen vaatimukset, ja sen, etteivät ne aina vastanneet sitä, mitä asiasta todellisuudessa ajateltiin.

5.4.7 Näyttely siirtyy Roomaan

Suomen taiteen näyttelyn kiertö Italiassa ei kuulunut Gian Ferrarin alkuperäiseen suunnitelmaan. Siitä ei olisi ollut juurikaan etua hänen oman galleriansa kannalta. Sen sijaan Suomessa ajatuksen näyttelyn kierrosta Italiassa voi ymmärtää tulleen helposti mieleen: kun teokset oli kerran saatu Italiaan asti, kannattaisi niiden antaa kiertää useammassa kuin yhdessä paikassa. Lisäkustannukset ja vaiva olisivat pienet verrattuna siihen, mitä lähettäminen Suomesta Italiaan ja takaisin maksaisi. Näyttelyn vieminen useampaan paikkaan olikin mukana suomalaiskaavailuissa alusta

457 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 21.4.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari CAUR Lombardolle, Milano 12.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

458 Aurelio Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano s.d. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Weil kaavaili yhdessä vaiheessa elokuvan sisältävää Suomi-iltaa, jossa esitelmän pitäisi entinen Italian Helsingin-lähettiläs, markiisi Gaetano Paternò di Manchi Bilici. Ks. Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 4.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

459 Musa Silver Liisi Karttuselle, Milano 18.5.1937. Kansio 5. Liisi Karttusen arkisto. KA; Silver 1996, 163–164; Seppälä 2001, 44–45. JoY/YHO. Karttunen toimitti Sulho Rannan saksankielisen kirjoituksen Suomen musiikkielämästä Musa Silverille, Suomen konsulin puolisolle rouva Laura Weilille, joka oli myös laulaja, ja Aurelio Tronchille.

460 Helge von Knorring / Suomen Rooman-lähetystö Gian Luigi Regazzonille / Circolo Filologico, Rooma 4.6.1937 ja 8.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystö. OMA.

461 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.



LIISI KARTTUSEN *Helsingin Sanomille* lähettämä uutinen Suomen taiteen näyttelyn tulevasta avaimisesta Galleria di Romassa. LEIKEARKISTO. KKA.

alkaen. Aluksi pohdittiin laajempaa kiertoa: Hintze esitti helmikuussa 1937, että näyttely vietäisiin Milanon jälkeen Firenzeen, Genovaan ja mahdollisesti Roomaan.⁴⁶² Kiertoa kannattivat myös Suomen va. asiainhoitaja Helge von Knorring sekä Liisi Karttunen, tosin niin, että näyttely ja kierto olisi suunniteltu kaikessa rauhassa ja etukäteen seuraavaksi syksyksi. Von Knorring korosti, ettei olisi kaiken vaivan arvoista lähettää teoksia pelkästään Milanoon. Kevät oli kuitenkin tuolloin, maaliskuun puolivälissä, niin pitkällä, että näyttelyn vieminen muualle ei enää onnistuisi. Von Knorringin mielestä se kannattaisi viedä ainakin Roomaan ja Firenzeen, ehkä myös Wieniin, Budapestiin ja Zürichiin.⁴⁶³

Kuka teki lopullisen päätöksen siitä, että näyttelylle yritettäisiin löytää myös muita esittelypaikkoja? Näyttää siltä, että vaikka Hintze esiteli heti alussa näyttelyn Suomessa kiertonäyttelynä, mitään varsinaisia käytännön yrityksiä kierron järjestämiseksi ei tehty ennen huhtikuuta. Tässä vaiheessa Genova oli jo pudonnut listalta. Tosin Hintze totesi vasta toukokuussa, että alkuperäiset suunnitelmat Genovasta ja Firenzestä saisivat jäädä, kun kerran oli ehdotettu Roomaa näyttelyn pitopaikaksi.⁴⁶⁴ Suomen lähetystön muistioissa 14.4. ja 24.4.1937 kirjoitettiin, että näyttely järjestettäisiin ehkä myös Roomassa ja pohdittiin, olisiko mahdollista saada sitä varten pari salia Museo di Romasta tai muusta valtion hallussa olevasta tilasta.⁴⁶⁵ Mahdollisen Rooman-näyttelyn kustannuksia selvitettiin jo huhtikuun lopussa, kun lähetystö kehotti Milanon-konsu-

462 Ks. esim. Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 18.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

463 Helge von Knorring / Suomen Rooman-lähetystö Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Rooma 16.3.1937; Liisi Karttunen / Suomen Rooman-lähetystö Bertel Hintzelle / STA, Rooma 25.2.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle 18.3.1937, sähkö. Eba Saapuneet sähköet, Rooma. UMA; Liisi Karttunen Saimi ja Eero Järnefeltille, Rooma 21.4.1937. Kansio 27. Eero Järnefeltin arkisto. KA.

464 Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 9.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

465 Suomen Rooman-lähetystö, muistiot 14.4.1937 ja 24.4.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

lia pyytämään teoksia kuljettaneelta huolintaliikkeeltä tarjouksen teosten pakkaamisesta ja kuljettamisesta Milanosta Roomaan ja takaisin.⁴⁶⁶

Lähetystössä suhtauduttiin alun alkaen epäillen Milanon näyttelyn onnistumiseen muun muassa tiukan aikataulun takia, joten siellä ei nähty aluksi mahdollisuuksia kiertoon keväällä tai kesällä. Huhtikuussa Liisi Karttunen oli kuitenkin etsimässä näyttelylle paikkaa Roomassa, kuten selviää hänen kirjeestään ystävilleen Saimi ja Eero Järnefeltille:

”Suomalaisen taidenäyttelyn tavarat on jo tietääkseni Milanossa mutta nyt olen kamalassa hädässä saada näyttely tänne, sillä jos kerran on Milanoon saakka taideteokset tuotu, olisi ne toki tuotava tänne ikuisen Roomaan. – Mutta kun täällä ei ole mitään ”Taidehallia” kuten on pienessä Helsingissä. – Miksi tämä Milanon näyttely nyt näin hätäisesti järjestettiin? Se olisi pitänyt järjestää joko ensi syksynä tai keväänä. Olen käynyt monien eri arvovaltaisten henkilöiden kanssa puhumassa – mutta mihin panna näyttely täällä? – Yksi uusi näyttelygalleria valmistuu, aivan Piazza Colonnalle – mutta sen työt ovat kesken vielä ja avajaiset vasta kesäkuussa, – ehkä vasta syksyllä. – Siinä ollaan. – En käsitä, että tällaista suomalaisen taiteen retrospektiivistä näyttelyä järjestettäessä ei heti ajateltu Suomessa että näyttelyn piti ”kiertää” muissakin kaupungeissa Italiassa. – ”⁴⁶⁷

Kirjeestä näkyy, että Liisi Karttunen ei tiennyt Suomessa eläneistä toiveista kierrättää näyttelyä, joten ainakaan lähetystöä ei aiemmin ollut pyydetty asiassa auttamaan. Rooman-näyttelyn järjestämisessä Suomen lähetystöllä ja Liisi Karttusella oli kuitenkin keskeinen rooli.

Suomen Rooman-lähetystöstä käytiin puhumassa näyttelyn siirtämisestä Roomaan lehdistö- ja propagandaministeriössä, sittemmin kansankulttuuriministeriössä (MinCulPop) ja ammatinharjoittajien ja taiteilijoiden konfederaatiossa (*Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti*). MinCulPop perustettiin juuri alkukesästä 1937 lehdistö- ja propagandaministeriön tilalle. Ehdotus otettiin niissä suopeasti vastaan, koska näyttelyn menestys Milanossa oli lähetystön raportin mukaan jo herättänyt niiden huomion.⁴⁶⁸ Liisi Karttusen rooli näissä keskusteluissa oli merkittävä, ja hän tunsikin esimerkiksi konfederaation puheenjohtajan Alessandro Pavolinin entuudestaan. Karttunen myös etsi näyttelypaikkaa.

Joissakin teksteissä mainittiin, että nimenomaan ministeriö ja konfederaatio halusivat näyttelyn Roomaan ja että jopa aloite näytte-

⁴⁶⁶ Suomen Rooman-lähetystö Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Rooma 26.4. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA. Weil hoiti asian ja kertoi muutama päivä myöhemmin, että Navalta saatu tarjous oli kohtuullinen, noin 7 500 liiraa. Hän oli pyytänyt puhelintarjouksia myös muilta vastaavilta yrityksiltä. Ks. Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 30.4.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

⁴⁶⁷ Liisi Karttunen Saimi ja Eero Järnefeltille, Rooma 21.4.1937. Kansio 27. Eero Järnefeltin arkisto. KA.

⁴⁶⁸ Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taide- näyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

- 469 Helge von Knorringin avajaispuhe Suomen taiteen näyttelyn avajaisissa, Rooma 28.6.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA ja Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA; (K), ”Suomen taide- näyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierasjoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937.
- 470 Liisi Karttunen Saimi ja Eero Järnefeltille, Rooma 21.4.1937. Kansio 27. Eero Järnefeltin arkisto. KA.
- 471 ”Appunto per S. E. il Ministro”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Divisione IV / Ministero per la Stampa e la Propaganda ministerille Dino Alfierille, Rooma 20.5.1937. ”Esposizione d’arte finnica nella Galleria Gian Ferrari di Milano e nella ‘Galleria di Roma’ a Roma.” I-25-II. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 472 Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1937, Rooma 26.3.1938. 5 G Rooma t; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 3.6.1937, sähkö. Eba Saapuneeet sähköet, Rooma. UMA.
- 473 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / Ministero per la Stampa e Propaganda MAE:lle (ja MEN:lle), Rooma 3.7.1937. Telespresso n. 998395. ”Esposizione d’Arte Finnica a Milano.” Pos.10/23 1937. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Lähettäjäksi on merkitty lehdistö- ja propagandaministeriö, joka kuitenkin oli jo tuossa vaiheessa muutettu kansankulttuuriministeriöksi.
- 474 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

lyn siirtämiseksi sinne olisi tullut MinCulPopista.⁴⁶⁹ Liisi Karttusen kirje ystävilleen Järnefelteille ei anna kuvaa ministeriön aloitteesta eikä hallitusta projektista.⁴⁷⁰ Lehdistö- ja propagandaministeriössä kirjoitettiin 20.5. ministeri Alfieria varten selvitys näyttelystä. Sen mukaan Suomen asiainhoitaja, johon ministeriöstä oli oltu yhteydessä, oli esittänyt toiveen, että näyttely voitaisiin järjestää myös Roomassa ja luonteeltaan virallisena, kuten sille olisi sopivinta. Kansallisen luonteensa ja teosten tärkeyden takia näyttely ansaitsisi aivan toisenlaisen näyttelypaikan kuin yksityisen gallerian. Von Knorring, jota ei mainittu selvityksessä nimeltä, oli tarjonnut vaihdossa italialaisen näyttelyn järjestämistä Helsingissä.⁴⁷¹ Vastavuoroisuuden ottaminen esiin tässä yhteydessä oli todennäköisesti olennainen tekijä Rooman-näyttelyn toteutumiselle, sillä se oli yleensä tärkeänä pidetty seikka tuon ajan Italiassa. Edellä mainitut asiakirjat osoittavat, että aloite tuli Suomen puolelta, vaikka lähetystö halusi ehkä näyttelyn arvoa entisestään kohottaakseen esittää, että aloite siirrosta oli tullut MinCulPopista.⁴⁷² Suomalaisen tekemään aloitteeseen viittaa myös MinCulPopin kirje Italian ulkoministeriölle heinäkuun alussa 1937. Siinä todettiin Milanossa yksityisestä aloitteesta järjestetyn näyttelyn siirtyneen Suomen lähetystön aloitteesta ja ministeriön suostumuksella Roomaan.⁴⁷³

Huhtikuun lopulla Gian Ferrari kirjoitti Hintzelle kuulleen Suomen va. asiainhoitajalta, että näyttely vietäisiin seuraavaksi Firenzeen ja Roomaan. Pieni loukkaantumisen ja hätäantymisen sävy kuuluu sanoista, jotka Gian Ferrari kirjoitti sen johdosta: ”toivoisin kuitenkin, että Milanon tapahtuma olisi tärkein.”⁴⁷⁴ Hän pelkäsi muiden näyttelypaikkojen ja pääkaupungin vievän Milanon näyttelyltä huomioarvoa. En ole löytänyt tietoja, jotka koskisivat yrityksiä järjestää näyttely Firenzessä. Jos sitä suunniteltiin, suunnitelmat jäivät hyvin alustavalle tasolle.

Bertel Hintze kirjoitti Helge von Knorringille Roomaan 9.5. Pietro Tronchin soittaneen hänelle ja kertoneen, että Alessandro Pavolini oli onnistunut järjestämään Suomen näyttelyn siirtymisen Roomaan. Koko asia saattaisi kuitenkin kariutua siihen, ettei lähetystöllä ollut kuulemma varaa maksaa kuljetuksia Milano–Rooma–Milano. Hintze ilmoitti, että Gian Ferrari kirjallisen sopimuksen mukaan vastasi kaikista kuljetuksista Italiassa, lukuun ottamatta matkaa Italian rajalta Milanoon ja takaisin. Hän arveli kuitenkin, ettei Gian Ferrari kuitenkaan katsonut olevansa velvollinen korvaamaan kuljetuksia Roomaan, kun aikaisemmin oli puhuttu Genovasta ja Firenzestä. Taideakatemiolla oli muutama tuhat markkaa odottamattomiin menoihin, ja ne voitaisiin käyttää tähän. Hintze kuitenkin muistutti, että Italian valtio myöntäisi anomuk-

sesta varmasti tuntuvan alennuksen rautatierahteihin. Hän toivoi myös von Knorringin olevan asiasta yhteydessä Alessandro Pavoliniin tai Gian Ferrariin.⁴⁷⁵ Pietro Tronchin soitto antaa ymmärtää, että myös hänellä oli jonkinlainen rooli näyttelyn saamisessa Roomaan. Siitä kertoo myös Hintzen kirje Gian Ferrarille toukokuun lopussa. Hintzen mukaan Tronchi oli hoitanut siirron käytännön asioita Roomassa yhdessä Suomen lähetystön kanssa.⁴⁷⁶

Itsenäisen lisäjuonteen hankkeille näyttelyn järjestämisestä myös Roomassa toi aina hyvin omatoiminen taiteilija, kreivitär Natalia Mola. Hän kävi koko ajan omaa taisteluaan tunnustuksen, työn ja vaikutusvallan saamiseksi, ja siihen liittyen hän oli myös Suomen taiteen näyttelyn asialla. Hän oli ilmeisesti ollut yhteydessä von Knorringiin, ainakin niin Italian lehdistö- ja propagandaministeriön muistiossa ministerille annettiin ymmärtää. Sen mukaan Molaa oli pyydetty esittämään ministeri Alfierille pyyntö, että tämä ryhtyisi puheenjohtajaksi työkomitealle, joka organisoisi näyttelyn siirtoa Milanosta Roomaan kesäkuun alussa. Samassa muistiossa käsiteltiin myös muita Molan sekä Suomen taiteen näyttelyyn että italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyyn liittyviä pyyntöjä.⁴⁷⁷ Von Knorring halusi saada näyttelylle virallisen leiman, joten on vaikea kuvitella hänen pyytäneen ilman virallista asemaa ollutta Natalia Molaa hoitamaan mitään näyttelyyn liittyvää, ellei hän sitten ollut vakuuttunut, että Molalla oli suhteita, joista olisi hankkeelle hyötyä.

Ettore Gian Ferrari, joka oli kuullut jo aikaisemmin toiveista ja suunnitelmista saada näyttely Roomaan ja joka ei selvästikään ollut suhtautunut niihin myönteisesti, esitti nyt korkealle italialaiselle fasistiviranomaiselle omana ajatuksenaan näyttelyn siirtämistä Roomaan. Hän nimittäin kirjoitti ministeri Dino Alfierille 13.5.1937 ja ehdotti näyttelyn järjestämistä myös Roomassa ennen sen paluuta Suomeen. Hän perusteli sitä ensiksikin sillä, että kyseessä oli ensimmäinen Suomen taiteen näyttely Italiassa ja että se oli suuri näyttely, jossa oli taiteelliselta arvoltaan merkittäviä teoksia kansallisista taidemuseoista. Lisäksi oli otettava huomioon Suomen ja Italian välinen maantieteellinen etäisyys, joka esti näyttelyiden järjestämisen usein. Nyt Italiaan tuotuja Suomen tärkeimpiä taideteoksia tuskin saataisiin sinne helposti pian uudelleen lainaan, ja siksi niitä kannattaisi esitellä muuallakin kuin Milanossa. Hän luonnehti Suomea ystäväkansakunnaksi, jonka taiteellinen ilmaisu oli kiinnostavaa ja vähän tunnettua. Gian Ferrari toi esiin myös sen, että vaikka hän oli tehnyt aloitteen näyttelystä ja järjestänyt sen omalla kustannuksellaan ja pelkästään aatteellisista ja taiteellisista syistä, se oli kuitenkin Suomen hallituksen suojelema virallinen tapahtuma. Tämän vuoksi Gian Ferra-

475 Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 9.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

476 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 28.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

477 Muistio koskien sekä Suomen taiteen näyttelyä Italiassa että italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyä Suomessa, s.d. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9; Ministero per la Stampa e la Propaganda ministeri Dino Alfierille, s.d. (huhtikuu 1937, mahdollisesti noin 20.4.). Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sortofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

ri uskaltautui ottamaan yhteyttä suoraan Alfieriin. Gian Ferrari kertoi olevansa liikkeellä samassa hengessä kuin ensihetken fasistit eli valmis tekemään kaikkea, joka voi vähänkin auttaa fasismin asiaa. Tällaiset kulttuuritapahtumat olivat poliittisesti hyödyllisiä.⁴⁷⁸ Halusiko Gian Ferrari pelastaa omalta kannaltaan sen, mikä oli pelastettavissa, jos näyttely vietäisiin Roomaan, eli esittää itsensä sen ideoijana voidakseen korostaa omaa rooliaan myös koko näyttelyn alullepanijana ja kenties muutenkin hyötyä suhteista korkealla tasolla ja pääkaupunkiin? Jos hän olisi mukana tavalla tai toisella viemässä näyttelyä Roomaan, hänen ei tarvitsisi pelätä Milanon-osuuden jäämistä pääkaupungin varjoon.

Monia epäselviä yksityiskohtia täynnä olevassa näyttelyhankkeessa oman lisänsä antaa se, että kaksi päivää Alfierille osoittamansa kirjeen jälkeen Gian Ferrari kirjoitti Liisi Karttuselle lukeneensa Maria Colla Loschin artikkelista *Gazzetta del Mezzogiornossa*, että näyttely siirtyy Roomaan. Hän kysyi nyt Karttuselta lisätietoja asiasta.⁴⁷⁹ Gian Ferrari ei maininnut ehdottaneensa näyttelyn siirtoa Alfierille ja esiintyi siirtohankkeesta tietämättömänä. Liisi Karttunen vastasi Milanoon oudon vältellen. Hän kirjoitti, että olisi mukava tuoda näyttely Roomaan, mutta hän ei tiennyt, mitä pitäisi tehdä. Kevätkausi oli jo niin pitkällä, että oli mahdotonta ajatella sen järjestämistä enää kyseisellä kaudella, ja näyttelyn siirtäminen syksyyn toisi ongelman, mihin teokset pantaisiin kesän ajaksi ja kenen vastuulla olisi niiden vartiointi.⁴⁸⁰ Kuitenkin vajaa kuukausi aikaisemmin Karttunen oli ollut etsimässä näyttelylle paikkaa Roomasta, joten sen saamista sinne oli puuhattu toden teolla jo silloin; ongelmana oli ollut lähinnä sopivan paikan löytäminen, ei kevään näyttelykauden päättyminen.

Eikö Gian Ferraria haluttu mukaan Rooma-hankkeeseen? Jos ei, syitä oli ainakin kaksi. Näyttelylle haluttiin kaikin puolin virallinen leima Roomassa, joten yksityinen milanolaisgalleria ei sopinut kuvaan. Toiseksi lähetystö halusi ehkä hoitaa näyttelyn siirron Roomaan ja saada kunnian siitä itselleen ja Suomelle, ei italialaiselle galleristille. Karttunen oli samana päivänä ollessaan parlamentissa kuuntelemassa ministeri Alfierin puhetta tavannut lehdistö- ja propagandaministeriön virkamiehen, jolle hän oli kertonut Milanon-näyttelystä. Virkamies oli innostunut siitä kovasti, ja Karttunen oli vielä samana iltana lähettänyt hänelle näyttelyä koskevia tietoja.⁴⁸¹ On hyvin mahdollista, että Karttunen oli samalla tiedustellut kiinnostusta tuoda se myös Roomaan.

Päivä sen jälkeen, kun Liisi Karttunen oli kirjoittanut Milanoon, Suomen lähetystö lähetti Gian Ferrarille sähkeen, jossa pyydettiin, että tämä kehottaisi Milanon-näyttelyn luettelon painanutta kirjapainoa

478 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Dino Alfierille / Ministero della Stampa e Propaganda, Milano 13.5.1937. "Esposizione d'arte finnica nella Galleria Gian Ferrari di Milano e nella 'Galleria di Roma' a Roma." I-25-II. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS ja Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

479 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 15.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

480 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 18.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

481 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 18.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

Grafaa säilyttämään luettelon ladonta ”mahdollisen Rooman näyttelyn takia”.⁴⁸² Muutama päivä myöhemmin Gian Ferrari puolestaan kirjoitti Bertel Hintzelle pyytäen ohjeita siitä, miten hänen olisi toimittava teosten palauttamisen suhteen näyttelyn päätyttyä. Hän kirjoitti, että oli ilmeisesti tarkoitus viedä näyttely muihin kaupunkeihin. Jos näin tehtäisiin, Gian Ferrari halusi Hintzeltä luvan luovuttaa hänelle uskottu arvokas materiaali, jota ”hän mustasukkaisesti vahtii”.⁴⁸³ Toimintaohjeita hän kyseli myös Liisi Karttuselta 29.5, sillä Galleria Gian Ferrarissa avautuisi seuraava näyttely jo 5.6.⁴⁸⁴

Lähetystö sai 27.5. kirjepainolta pyytämänsä tarjouksen Rooman-näyttelyn luettelon painamisesta, joten asiaa valmisteltiin koko ajan. Hintze lähetti Gian Ferrarille kirjeen 28.5. ja kertoi kuulleen Pietro Tronchilta, että näyttely siirrettäisiin todennäköisesti Roomaan, mistä oltiin Suomessa iloisia. Hintze antoi myös ohjeita siltä varalta, että siirto toteutuisi: taideteokset tulisi lähettää sinne lähetystön nimellä ja osoitteella. Hintzen mukaan Tronchi tiedottaisi asiasta lähemmin Gian Ferrarille.⁴⁸⁵ Hän ei ilmeisesti ollut tuolloin saanut edellä mainittua Gian Ferrarin kirjettä.

Päivä ennen näyttelyn sulkeutumista Milanossa lähetystöstä soitettiin Gian Ferrarille ja pyydettiin häntä pakkaamaan taideteokset niin hyvin, kuin jos ne olisivat lähdössä takaisin Suomeen. Sen jälkeen suuri kontti, johon teokset pakattaisiin, luovutettaisiin samalle kuljetusliikkeelle, joka toi ne Gian Ferrarille. Liike pitäisi kontin varastossaan, kunnes saisi lähetystöltä ohjeet siitä, lähetetäänkö se Suomeen vai Roomaan. Samassa yhteydessä Gian Ferrarille kerrottiin, että MinCulPop oli ilmaissut toiveensa näyttelyn järjestämisestä myös Roomassa. Se tapahtuisi tällöin kyseisen ministeriön suojeluksessa. Lopullinen päätös odotti Antonio Marainin saapumista kotikaupungistaan Firenzestä Roomaan.⁴⁸⁶

Kirjeessään lähetystölle 5.6. Gian Ferrari paitsi esitti käsityksensä siitä, miten teokset tulisi pakata konttiin, myös muistutti, että teoksilla oli kuukauden lupa olla Milanossa alkaen siitä päivästä, jolloin ne olivat saapuneet sinne. Lupa voitiin uusia kaksi kertaa. Näin ollen se päättyisi lopullisesti viimeistään 10.7. Teokset piti siis siirtää pois Milanosta ennen sitä. Gian Ferrari otti tällöin ensimmäisen kerran aktiivisen roolin myös lähetystöön päin näyttelyn siirtämisessä Roomaan. Hän kertoi kuulleen konsuli Weililtä, että lähetystö oli löytänyt näyttelylle tilan Roomasta. Järjestettyään jo samaisen näyttelyn galleriassaan Gian Ferrari tunsii teokset hyvin ja hänellä oli näyttelystä hyvä kokemus. Weilin suosittelemana hän tarjoutui sen vuoksi järjestämään vastaavan näyttelyn Roo-

- 482 Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 19.5.1937, sähkö. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Gian Ferrari hoiti saamansa tehtävän, kuten selviää myöhemmästä kirjeenvaihdosta. Ks. esim. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 22.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 483 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 484 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 29.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 485 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari; Helsinki 28.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 486 Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 3.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA. Arkistossa on kaksi Gian Ferrariin ja näyttelyyn liittyvää asiakirjaa samalta päivältä. Ensimmäinen sisältää muistiinpanot hänen kanssaan käydystä puhelinkeskustelusta. Toinen on kopio kirjeestä, jossa viitataan keskusteluun ja annetaan samat ohjeet teosten pakkaamisesta tarkentaen, että asian hoitaa kuljetusliike Ditta Eugenio Nava.

maan ja vakuutti ottavansa kaiken vastuun sen onnistumisesta.⁴⁸⁷ Tästä tarjouksestaan hän kirjoitti myös Liisi Karttuselle ja kertoi olevansa todella iloinen, jos lähetystö antaisi tehtävän hänelle. Hän oli myös valmis etsimään sopivat tilat, jos niitä ei ollut vielä löydetty.⁴⁸⁸ Konsuli Weil suosittelee myös suoraan lähetystölle Gian Ferraria tehtävään, vaikkakin Weil kirjoitti, ettei konsulaatti tietenkään halunnut neuvoa lähetystöä. Gian Ferrarilla oli hyvää kokemusta muun muassa taulujen parhaasta mahdollisesta ripustuksesta, ja olisi hyvä, jos hän voisi hoitaa Rooman-näyttelyn, pientä korvausta vastaan. Weil vahvisti vielä näyttelyn onnistuneen Milanossa mitä parhaiten.⁴⁸⁹

Rooman-näyttelyn varmistuminen kesti kauan. MinCulPop tiedotti Italian Helsingin-lähetystöön 10.6.1937 näyttelyn järjestämisestä Roomassa Suomen lähetystön aloitteesta. Ministeriön mukaan näyttely korottaisi arvoaan Roomassa, jossa sille voitiin antaa sen ansaitsema virallinen luonne. Samanaikaisesti tutkittiin mahdollisuutta järjestää vaihdossa italialainen näyttely Suomessa.⁴⁹⁰

Lähetystö ja Liisi Karttunen ehdivät lähettää Gian Ferrarille ja konsulaattiin useita kirjeitä, joissa kerrottiin, että näyttely oli todennäköinen, mutta ei varma. 12.6. odotettiin edelleen MinCulPopin, Alessandro Pavolinin *Confederazione*n presidentin ja Antonio Marainin *Sindacaton* pääsihteerin ominaisuudessa tekemiä päätöksiä,⁴⁹¹ ja Karttunen oli ollut Pavolinin luona ja edellisenä päivänä Marainin puheilla. Kumpikin oli innostunut saamaan näyttelyn Roomaan ja ehkä juuri avattuun Galleria di Romaan.⁴⁹² Kaksi päivää myöhemmin lähetystö valitteli Gian Ferrarille, ettei näyttelyn järjestämisestä voitu antaa hänen tehtäväkseen, vaikka lähetystö olisikin sen kovin mielellään hänelle antanut hyvällä maulla järjestetyn Milanon-näyttelyn jälkeen. Syynä oli se, että näyttely järjestettäisiin uudessa Galleria di Romassa, jolla oli oma johtonsa.⁴⁹³ Tämä pitikin paikkansa, mutta todennäköisesti kaikki osapuolet Roomassa halusivat myös pitää yksityisen galleristin poissa kuvioista.

Samana päivänä, 14.6., näyttelyn siirto Roomaan varmistui, ja siitä tiedotettiin heti konsulaattiin ja Gian Ferrarille. Jälkimmäistä pyydettiin ”tavanomaisella kompetenssillaan ja kohteliaisuudellaan” valvomaan, että teokset pakattaisiin hyvin. Weilille korostettiin, että näyttely järjestettiin MinCulPopin suojeluksessa, ja hän sai tehtäväkseen auttaa neuvoin teosten toimittamisessa Milanosta Roomaan.⁴⁹⁴ Gian Ferrari vastasi lähetystölle olevansa iloinen, että Suomen taiteen näyttely sai jatkoa Roomassa. Hän ei kuitenkaan kätkenyt pettymystään siitä, ettei hän voinut järjestää sitä; hän oli niin kiintynyt ”näihin kauniisiin taideteoksiin”. Hän esitti myös toiveensa, etteivät näyttelyn järjestäjät Roomassa

487 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 5.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

488 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 5.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

489 Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 5.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

490 MinCulPop R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Rooma 10.6.1937. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

491 Suomen Rooman-lähetystö Suomen Milanon-konsulaatille, Rooma 12.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

492 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 12.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

493 Suomen Rooman-lähetystö Suomen Milanon-konsulaatille, Rooma 14.6.1937 (puhelinkeskustelun muistiinpanot); Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 14.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA ja Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

494 Suomen Rooman-lähetystö Suomen Milanon-konsulaatille, Rooma 14.6.1937; Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 14.6.1937 ja sähkö. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

unohtaisi, että Galleria Gian Ferrari toteutti näyttelyn ensimmäisenä ja että Galleria di Roma hyötyi kaiken lisäksi hänen hoitamistaan ja maksamistaan tullausmaksuista. Gian Ferrari uskoi kuitenkin lähetystön oikeudenmukaisuuteen ja siihen, että lehdistölle ja näyttelyluettelossa tuotaisiin esille Gian Ferrarin rooli näyttelyn ensimmäisenä järjestäjänä.⁴⁹⁵ Näin ei kuitenkaan tapahtunut.

Rooman-näyttelystä onnistuttiin toiveiden mukaisesti saamaan luonteeltaan virallinen. Suomen puolella järjestäjätahot olivat alun alkaenkin viralliselle vaihdolle luonteenomaisia, mutta yksityinen taidegalleria ei ollut normaali yhteistyökumppani tällaisessa vaihdossa. Galleria Gian Ferraria vierastettiinkin selvästi tämän vuoksi ainakin Suomen Rooman-lähetystössä, jossa eli voimakas halu saada näyttelylle Roomassa selkeän viralliset ja korkeatasoiset yhteistyökumppanit. MinCulPop, *Confederazione* ja *Sindacato* täyttivät nämä ehdot täydellisesti. Tämän virallisempaa julkista tahoa olisi ollut mahdollonta löytää Italiasta näyttelyvaihdon yhteistyökumppaniksi. Italian ulkoministeriö oli myös näyttelyn virallinen yhteistyötaho, mutta von Knorringin mukaan sen rooli oli dekoratiivinen.⁴⁹⁶

Roomassa Ammatinharjoittajien ja taiteilijoiden konfederalio antoi uuden näyttelytilansa Piazza Colonnalla sijainneen Galleria di Roman Suomen taiteen näyttelyn käyttöön ja von Knorringin mukaan myös vastasi käytännön järjestelyistä. Vuonna 1930 toimintansa aloittanut galleria toimi aluksi muualla, ja Piazza Colonnalla se avattiin vasta kesäkuun alussa 1937. Ennen Suomen taiteen näyttelyä siellä ehti olla esillä kaksi näyttelyä, joista toinen oli Jugoslavian modernin taiteen näyttely.⁴⁹⁷ Galleria di Roman toiminnan alueeksi määriteltiin korkeatasoinen koti- ja ulkomainen kulttuuri,⁴⁹⁸ ja koska gallerian omistavan konfederalion oli toiminnassaan yhdistettävä taiteilijoiden ja galleristien edut, gallerian ohjelma muodostui toisaalta yksityisten gallerioiden aloitteista ja toisaalta syndikaatti- ja ulkomaisista näyttelyistä.⁴⁹⁹ Siellä järjestettiin esimerkiksi loppuvuodesta 1937 norjalaisen taiteen näyttely.⁵⁰⁰

Lähetystö informoi uuden gallerian johtoa näyttelyyn liittyvistä keskeisistä asioista heti näyttelyn järjestämisen varmistuttua.⁵⁰¹ Liisi Karttunen oli mukana, kun teokset saapuivat Roomaan ja kun näyttelyä pystytettiin, mistä hän kertoi lehtiartikkelissaan *Helsingin Sanomissa* 20.7.1937. Näyttelyn ripustamisesta vastasi Galleria di Roman silloinen johtaja, taiteilija ja Italian parlamentin jäsen Orazio Amato apunaan taiteilija Ugo Ortona. Karttusen mukaan ripustus pyrki olemaan historiallinen katsaus.⁵⁰² Hän kirjoitti *Helsingin Sanomissa* näyttelyn olleen ”onnistuneesti järjestetty”.⁵⁰³

- 495 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 17.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA ja Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.
- 496 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.
- 497 Galleria di Roma. Fasc. 114.407. Busta 334. SPD. ACS; (K), ”Suomen taide-näyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierasjoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937; Salvagnini 2000, 301, 312–313.
- 498 ”S. E. Bottai inaugura la Galleria di Roma.” *L’Avenire d’Italia* 4.6.1937. Galleria di Roma. Fasc. 114.407. Busta 334. SPD. ACS.
- 499 Salvagnini 2000, 312, 314. Esim. vuonna 1939 galleriassa esiteltiin virolaista taidetta. Ks. Kutsukortti näyttelyn avajaisiin. P. E. Pavolinia koskevat asiakirjat. Busta 58. Gabinetto, MinCulPop. ACS. Tilat Piazza Colonnalla oli tarkoitettu väliaikaisiksi ja vuonna 1938 galleria siirtyi via Sicilialle valmistuneeseen konfederalion omaan rakennukseen, jossa sen toiminta jatkui vuoden 1943 loppuun.
- 500 Vuoden 1937 norjalaista näyttelyä koskevat asiakirjat ks. Pos. 10 Italia 1937, Serie Commerciali. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico, MAE; Galleria di Roma, ”Mostra di Bianco e Nero Norvege.” *Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti*. Busta 89. Gabinetto, MinCulPop. ACS.
- 501 Suomen Rooman-lähetystö Galleria di Roman johdolle, Rooma 14.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 502 Karttunen, Liisi, ”Suomalainen taide-näyttely Roomassa muodostui loistavaksi menestykseksi.” HS 20.7.1937.
- 503 (K), ”Suomen taidenäyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierasjoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937.

Lähetystö huolehti myös lehdistösuhteista; se muun muassa pyysi ulkoministeriötä lähettämään valokuvia taidenäyttelyn teoksista italialaisia taidearvostelijoita varten.⁵⁰⁴ Lähetystön ja käytännössä Liisi Karttusen panos näyttelyn tiedottamisessa ja markkinoinnissa lehdistölle olikin Roomassa merkittävä, ja lehdille toimitettiin lähetystöstä runsaasti aineistoa sitä koskien.⁵⁰⁵

Liisi Karttusen *Helsingin Sanomissa* antama kuva näyttelyn valmistelusta Roomassa on erilainen kuin Ettore Gian Ferrarin viittaus kirjeessään Pietro Tronchille. Siinä hän mainitsi Roomassa näyttelyn pystyttämisenvaiheesta tapahtuneista huolimattomuuksista ja vastoinikäymisistä ja kirjoitti, että vain Tronchin energinen väliintulo selvitti ne ja näyttely voitiin toteuttaa.⁵⁰⁶ Mihin tapahtumiin tässä viitataan, jää epäselväksi. Kenestä vaikeudet johtuivat: lähetystöstä vai italialaisista järjestäjistä? Ilmeisesti asiat eivät sujuneet niin mutkattomasti kuin virallisista asiakirjoista ja lehtikirjoituksista voi ymmärtää.

Samaan suuntaan viittaa myös von Knorringin kirje Hintzelle myöhemmin syksyllä. Von Knorring piti näyttelyn toteutumisen kannalta tärkeänä henkilönä Roomassa MinCulPopin toimistopäällikköä paroni Giuseppe Vitaliano Confalonieria, joka hänen mukaansa toimi aktiivisesti patistelemalla eri tahoja, kun näyttelyaloite oli juuttua byrokratiaan.⁵⁰⁷ Kaikki ei sujunut ilman vaikeuksia. Hintze puolestaan korosti lehtihaastattelussa lähetystön ja erityisesti von Knorringin roolia, samoin italialaisten taiteilijoiden ja taiteen alivaltiosuhteiksi nimittämänsä Antonio Marainin panosta vaikeuksia mainitsematta.⁵⁰⁸ Nämä mielipiteet tuovat esiin yhden näyttelyn järjestämiseen eri vaiheissa ja eri puolilla liittyvän seikan: moni oli ottamassa tai monelle oltiin antamassa kunniaa näyttelyn järjestämiseen liittyvästä toiminnasta ja monia tahoja ja henkilöitä siihen tarvittiinkin.

MinCulPop maksoi suomalaisten teosten kuljetuksen Milanosta Roomaan ja takaisin Milanoon.⁵⁰⁹ Lisäkuluja tuli kuitenkin vakuumusajan pidentämisestä, teosten varastoinnista Milanossa ennen niiden kuljetusta Roomaan, teosten kuljetuksesta Milanon sisällä galleriasta varastoon ja asemalle sekä Rooman näyttelyluettelon painamisesta. Lähetystö pyysi lisärahaa järjestelyihin ja luetteloon yhteensä 12 500 mk sekä ulkoministeriöstä että Suomen taideakatemialta, joista jälkimmäinen lähetti rahan Roomaan.⁵¹⁰ Yhden lisäkuljetuskuluja koskevan laskun maksajasta tuli riitaa lähetystön ja Gian Ferrarin välille. Konsuli Weil toimi välittäjänä. Kirjeitä vaihdettiin pitkin kesää. Lähetystö syytti, ettei Gian Ferrari ollut pystynyt hoitamaan kaikkia rahallisia sitoumuksiaan Taideakatemiaa kohtaan. Gian Ferrari puolestaan katsoi, kuten Hintze oli

504 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 16.6.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 1.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

505 Ks. esim. Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1937, Rooma 26.3.1938. 5 G Rooma t. UMA.

506 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

507 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

508 "Vår konstutställning i Italien." Hbl 2.9.1937.

509 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

510 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle 3.6.1937, 2 eri sähköttä. Eba Saapuneet sähkött, Rooma; UM Suomen Rooman-lähetystölle 4.6.1937, sähkö. Dea Lähteneet sähkött, Rooma; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 16.6.1937 ja sen liitteenä oleva kuitti. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.



SUOMEN TAITEEN NÄYTTelyn avajaiset Galleria di Romassa, Roomassa 28.6.1937. Kuva on julkaistu Liisi Karttusen artikkelin "Suomalainen taidenäyttely Roomassa muodostui loistavaksi menestykseksi" yhteydessä *Helsingin Sanomissa* 20.7.1937. LEIKEARKISTO. KKA.

- 511 Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 9.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 512 Suomen Rooman-lähetystö STA:lle, Rooma 25.9.1937 (kirjeen jäljennös, jonka lähetystö lähetti UM:lle 25.9.1937). Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 1.6.1937, sähkö, 5.6.1937, 14.7.1937 ja 2.8.1937; Suomen Rooman-lähetystö Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Rooma 21.7.1937 ja 6.8.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 29.7.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA; Ditta Nava Eugenio Suomen Milanon-konsulaatille, Milano 19.6.1937, lasku; Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 24.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 513 Federico Weil / Suomen Milanon-konsulaatti Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 20.10.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 27.10.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 514 Ks. esim. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 17.6.1937, 20.6.1937 ja 2.7.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA ja Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 515 UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 15.10.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.
- 516 STA:n kokouksen 31.1.1938 pöytäkirja § 7. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.
- 517 Helsingin Taidehallin Säätiön anomus OPM:lle 19.11.1937. AD 1236/308 1937. OPMA. KA.
- 518 Helge von Knorringin avajaispuhe Suomen taiteen näyttelyn avajaisissa, Rooma 28.6.1937; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA; (K), ”Suomen taidenäyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierasjoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937; Karttunen, Liisi, ”Suomalainen taidenäyttely Roomassa muodostui loistavaksi menestykseksi.” HS 20.7.1937.
- 519 Alessandro Pavolini / Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti Helge von Knorringille / Suomen Rooman-lähetystö, Rooma 19.(21.)6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

uumoillutkin⁵¹¹, ettei hänen kuulunut maksaa mitään Roomaan siirtoon liittyviä lisäkuluja. Lähetystö kieltäytyi maksamasta kuljetusliikkeen laskua, ja sen maksoi lopulta Weil omista varoistaan.⁵¹² Weil osallistui muutenkin näyttelyn kuluihin niin, että aivan kaikki ei jäänyt Gian Ferrarin maksettavaksi. Weil muun muassa maksoi galleriasta Suomeen soitettuja puheluita.⁵¹³ Gian Ferrari oli tunnollisesti seuraamassa kaikkia pakkamisoperaatioita Milanossa kuljetusliikkeiden varastoissa ja valvomassa, että teoksia kohdeltiin niiden arvon mukaisesti. Hän myös oli yhteydessä lähetystöön silloin, kun yritysten järjestelyt eivät hänestä vastanneet parasta ja turvallisinta mahdollista vaihtoehtoa ja tapaa,⁵¹⁴ joten hän hoiti tehtävänsä siltä osin loppuun asti.

Säilyneistä asiakirjoista ei selviä, maksoiko Taideakatemia lopulta kyseisen summan Weilille. Ulkoministeriö palautti joka tapauksessa käyttämättä jääneen pienen summan Taideakatemialle.⁵¹⁵ Tammikuussa 1938 Bertel Hintze ilmoitti Taideakatemian kokouksessa, että Suomen taiteen näyttely oli tullut maksamaan 6 000 markkaa yli sille myönnetyn 86 000 markan summan, koska se oli odottamatta siirretty Roomaan. Tappio oli katettu Taideakatemian vaihtonäyttelyrahaston varoilla, minä kokous jälkikäteen hyväksyi.⁵¹⁶ Kaiken kaikkiaan myöhemmin annettujen tietojen mukaan Suomessa ministeriöiltä saaduilla avustuksilla maksettiin muun muassa vakuutusmaksut ja kuljetukset Italiaan ja takaisin, kun taas vastaavat kustannukset Italiassa suoritti ”suurimmaksi osaksi” MinCulPop.⁵¹⁷

5.4.8 Avajaiset ja näyttely Galleria di Romassa

Rooman näyttelyn luettelosta suomalainen kunniakomitea on jätetty kokonaan pois, eikä mitään tietoja italialaisen komitean nimittämisestä ole löytynyt. Suomalaisten asiakirjojen, lehtien ja von Knorringin avajaispuheen mukaan näyttely sai toisessa etapissaan korkean tason suojeelijat, ulkoministeri Galeazzo Ciano ja kansankulttuuriministeri Dino Alfieri.⁵¹⁸

Avajaisia suunniteltiin aluksi pidettäväksi 25.6., mutta viime hetkellä ne siirtyivät kolmella päivällä, 28. päivään. Syynä oli se, että Galleria di Roman edellinen näyttely oli avattu myöhässä ja sen aukioloaika oli hieman jatkettava. Koska lähetystön rooli koko näyttelyn siirtämisessä Roomaan oli merkittävä, on selvää, että se osallistui avajaisen järjestämiseen. Ammatinharjoittajien ja taiteilijoiden konfederaation puheenjohtaja Alessandro Pavolini toivoikin voivansa sopia avajaisiin liittyvistä asioista von Knorringin kanssa.⁵¹⁹ Liisi Karttusella lienee ollut merkittävä osuus käytännön asioiden hoitamisessa. Lähetystö toivoi,

että Suomen taideakatemian edustaja osallistuisi tilaisuuteen, mutta se oli Taideakatemialle mahdotonta.⁵²⁰ Taideakatemian puheenjohtaja Oskari Mantere ja Hintze lähettivät kuitenkin avajaisiin sähköisen lähetyksen välityksellä.⁵²¹ Myöskään opetusministeri Uuno Hannula ei matkustanut Roomaan, mistä hän pyysi välittämään pahoittelunsa ja toivotti menestystä näyttelylle, joka ”lähentää kultturellisti maitamme”.⁵²²

Avajaisista muodostui Suomen kannalta tärkeä ja arvovaltainen tapahtuma. Suomea edusti va. asiainhoitaja Helge von Knorring. Näyttelyn avasi Dino Alfieri, ja läsnä oli myös Alessandro Pavolini. Avajaispuheen piti kuvanveistäjä ja kansanedustaja Antonio Maraini, joka oli taiteilijoiden syndikaatin ja Venetsian biennaalin pääsihteeriksi sekä molempien näyttelyluetteloiden esipuheen kirjoittaja. Suomen puolesta puhui von Knorring. Avajaisissa oli läsnä useita senaattoreita, kansanedustajia, korkeita virkamiehiä ja upseereita, edustajia eri maiden lähetystöistä, roomalaisia kirjailijoita ja taiteilijoita sekä italialaisia Suomi-ystäviä, pohjoismaalaisia ja muun muassa Johannes Takasen poika.⁵²³ Liisi Karttunen sanoi paikalla oli Milanon tavoin ”edustava valioyleisö”.⁵²⁴ Tärkeiden ja tunnettujen ihmisten saamista mukaan avajaisiin korostettiin lehtiartikkeleissa ja muualla, sillä se koettiin näyttelyn arvoa ja menestystä korottavana tekijänä. Avajaistilaisuus oli kaikin puolin onnistunut.⁵²⁵

Liisi Karttunen kuvaili *Helsingin Sanomissa* Antonio Marainin avajaispuhetta kirjoittaen, että hän puhui lämpimästi Suomen taiteesta ja näyttelystä ja omisti monia ystävällisiä ja kauniita sanoja suomalaisille taiteilijoille.⁵²⁶ Lähetyksen raportissa Helge von Knorring kirjoitti samoin Marainin puhuneen ”kauniisti Suomesta ja Suomen taiteesta”.⁵²⁷ Maraini toi esiin sen, että kyseessä oli Suomen taiteen ensimmäinen esiintyminen Roomassa, jossa niin monet näyttelyssäkin mukana olleet taiteilijat olivat työskennelleet. Hänen toivomuksensa oli, että ”vuorovaikutus kulttuurin alalla tulisi yhä kiinteämmäksi ja että tämä näyttely olisi sille onnellisena alkuna”.⁵²⁸

Von Knorring vastasi ranskankielisellä puheella, jossa hän kiitti ministeri Alfieria ja Italian hallitusta suuresta kiinnostuksesta ja hyväntahtoisesta avusta näyttelyn toteuttamiseksi. Hän kiitti myös kahden kuninkaallisen hallituksen jäsentä siitä, että nämä olivat suostuneet näyttelyn suojelijoiksi. Von Knorring kertoi jättävänsä näyttelyn teosten puhtaasti taiteellisen puolen käsittelemisen kritiikille ja roomalaisen yleisön arvioille. Hän nosti kuitenkin taiteilijoista esiin R. W. Ekmanin, Johannes Takasen ja Alexander Lauréuksen. Kahden jälkimmäisen haudat Roomassa olivat pyhiinvaelluskohde yhä kasvavalle nuorten suomalais-

- 520 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 16.6.1937, sähkö. Eba Saapuneet sähköiset, Rooma; UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 19.6.1937, sähkö. Dca Lähteneet sähköiset, Rooma. UMA.
- 521 STA Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 25.6.1937, sähkö. Käsin kirjoitettu luonnos (lähettäjänä Mantere) ks. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA ja koneella kirjoitettu teksti (lähettäjänä Mantere ja Hintze). Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.
- 522 UM Suomen Rooman-lähetystölle, Helsinki 25.6.1937, sähkö. Dca Lähteneet sähköiset, Rooma. UMA.
- 523 Helge von Knorringin avajaispuhe Suomen taiteen näyttelyn avajaisissa, Rooma 28.6.1937; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA; (K), ”Suomen taidenäyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierajoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937; Karttunen, Liisi, ”Suomalainen taidenäyttely Roomassa muodostui loistavaksi menestykseksi.” HS 20.7.1937.
- 524 (K), ”Suomalainen taidenäyttely Roomassa avataan ensi maanantaina.” HS 26.6.1937.
- 525 Ks. esim. (K), ”Suomen taidenäyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierajoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937.
- 526 (K), ”Suomen taidenäyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierajoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937.
- 527 Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.
- 528 Karttunen, Liisi, ”Suomalainen taidenäyttely Roomassa muodostui loistavaksi menestykseksi.” HS 20.7.1937.

taiteilijoiden joukolle, joka saapui Roomaan ”inspiroituakseen sen kauneudesta”. Haudoista oli tullut niiden ”lujien suhteiden symboli, jotka yhdistivät Suomen taiteen ikuiseen kaupunkiin”. Von Knorring uskoi näyttelyn nostavan esiin ne lukuisat kulttuuri- ja taidesuhteet, joita maiden välillä oli ollut jo vuosisatoja huolimatta suuresta maantieteellisestä etäisyydestä. Virallisen diskurssin mukaisesti hän esitti vielä puheen lopuksi toiveen, että ”näyttely olisi uusi kimmoke lukuisille tämänkaltaisille molemminpuolisille tapahtumille, jotta nyt suotuisissa merkeissä luotu yhteys säilyisi ja tiivistyisi”.⁵²⁹ Liisi Karttunen luonnehti esimiehensä von Knorringin puhetta lehdessä ”kauniiksi”.⁵³⁰

Von Knorringin puheessa ei mainittua sanallakaan Ettore Gian Ferraria tai Pietro Tronchia ja heidän rooliaan näyttelyn aikaansaamisessa. Hän ei tuonut esiin edes näyttelyn järjestämistä Milanossa ennen Roomaa. Marainikaan ei maininnut heitä tai Milanoa. Von Knorringin puheessa kaiken kiitoksen saivat ne viralliset tahot, jotka vaikuttivat näyttelyn siirtämiseen Roomaan. Ensin von Knorring kiitti *Ministero della Cultura Popolare*, jonka aloitteesta Suomen taideakatemia kutsuttiin lainaamaan taideteoksiaan Roomaan. Hän kuvaili vasta perustettua ministeriötä valppaaksi ja aktiiviseksi elimeksi Italian modernissa kulttuurielämässä. Näyttelyn saaminen Galleria di Roman kaltaiseen arvokkaaseen paikkaan oli mahdollista vain *Confederazione dei Professionisti ed Artistin* ja sen johtajan Alessandro Pavolinin ansiosta. Asiainhoitajan mukaan suomalaiset olivat erityisen iloisia hänen avustaan, koska nimellä Pavolini oli kunniapaikka Italian ja Suomen kulttuurisuhteiden historiassa. Sen jälkeen hän kertoi suomalaisten Paolo Emilio Pavolinia kohtaan tuntemasta ihailusta ja kunnioituksesta ja totesi, että myös hänen poikansa Alessandro oli jo vanhastaan tuttu suomalaisille hienon teoksensa *Indipendenza Finlandese* ansiosta. Sen lisäksi hän kiitti aikaisemmin puhunutta Marainia sekä puheesta että luettelon esipuheesta. Von Knorring esitti toivomuksen, että Marainin johdolla Suomessa järjestettäisiin pian modernin italialaisen taiteen näyttely, sillä se oli valitettavasti Suomessa vähän tunnettua. Olisi ilo nähdä Maraini Suomessa kollegoidensa kanssa.⁵³¹

Milanon osuus unohdettiin Italiassa myöhemminkin. Kun Amy Bernardy kirjoitti vuonna 1942 *Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Esteron* sarjaan Suomen ja Rooman kulttuurisuhteista ja nosti omassa kappaleessa esiin näyttelyn Roomassa, hän ei maininnut lainkaan sen olleen ensin esillä Milanossa.⁵³²

Istituto Luce kuvasi myös näyttelyn avajaisissa Roomassa. Siitä ei ole mitään mainintaa säilyneissä näyttelyasiakirjoissa, mutta filmi

529 Helge von Knorringin puhe Suomen taiteen näyttelyn avajaisissa, Rooma 28.6.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

530 Karttunen, Liisi, ”Suomalainen taide- näyttely Roomassa muodostui loistavaksi menestykseksi.” HS 20.7.1937.

531 Helge von Knorringin puhe Suomen taiteen näyttelyn avajaisissa, Rooma 28.6.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

532 Bernardy 1942, 30–31. Teos ilmestyi sarjassa *Miliarium Aureum*, jossa julkaistiin tutkielmia Rooman ja akselivaltoihin kuuluvien maiden välisistä henkisistä siteistä. Muita tällaisia maita olivat Bulgaria, Kreikka, Kroatia, Romania ja Unkari. Ks. Santoro 2005, 330.

löytyy *Istituto Lucen* tietokannasta. Filmi on 47 sekunnin mittainen, ja siinä Dino Alfieri saapuu avaamaan näyttelyn, minkä lisäksi näytetään gallerian saleja, avajaisvieraita ja taideteoksia.⁵³³ On epäselvää, johtuiko dokumentointipäätös Milanon avajaisten kuvaamisen antamasta esimerkiksi vai tuliko aloite Suomen lähetystöltä tai italialaisilta viranomaisilta. Suomalaisen näyttelyn pääseminen *Lucen* kuvauskohteeksi ja uutisfilmille oli tärkeä tapahtuma, ja siksi vaikuttaa oudolta, että esimerkiksi Suomen Rooman-lähetystö ei mainitse kumpaakaan filmiä Suomeen lähettämässään raporteissa, vaikka muuten avajaisista, Milanon Suomi-illoista ja muusta raportointiin näyttelyn saamaa hyvää vastaanottoa korostavaan sävyyn. Filmejä ei myöskään mainittu näyttelyä koskevissa suomalaisissa lehti-uutisissa, vaikka ainakin Milanon-filmi oli Hintzen tiedossa.

Yksi oli avajaisjoukosta poissa, Ettore Gian Ferrari. Liisi Karttunen oli ainakin omasta puolestaan esittänyt toiveen, että tämä saapuisi avajaisiin morsiamineen, mutta Gian Ferrari vastasi tuolloin, ettei hän tiennyt, voisivatko he tulla Roomaan galleriassaan seuraavaksi avattavan näyttelyn takia.⁵³⁴ Näyttelyn siirtyminen Roomaan oli Gian Ferrarille vaikea pala: hän pelkäsi sen varjostavan Milanon-näyttelyn merkitystä ja luonnollisesti vievän siltä ainutlaatuisuuden auran. Hän koki myös, että hänet oli syrjäytetty ja hänen tekemäänsä työtä käytettiin sumeilematta hyväksi ilman, että hän sai osallistua siihen. Liisi Karttunen vakuutti hänelle tuovansa joka paikassa esiin sen, että Gian Ferrari oli se, joka oli ensiksi järjestänyt kyseisen näyttelyn galleriassaan, ja että siitä kerrottiin roomalaislehdissäkin.⁵³⁵ Gian Ferrarista itsestään oli tärkeää tuoda oma rooli esiin, koska hän piti kunnia-asianaan sitä, että hän oli ensimmäisen kerran esitellyt Italiassa suomalaista taidetta. Hän myös kirjoitti Rooman avajaisia tarkoittaen, että hän oli morsiamensa kanssa hengessä koko innollaan läsnä heidän aloitteensa jatkossa, aloitteen, joka oli heille sydämen asia.⁵³⁶ Tilannetta ei parantanut se, että Gian Ferrarin Weilille kirjoittamasta kirjeestä päätellen hän ei edes saanut kutsua avajaisiin. Hän toi muistakin syistä syntyneen katkeruutensa esiin kirjeessään, mutta kirjoitti, että jos hän olisi saanut sen huomionosoituksen, että hänet olisi kutsuttu avajaisiin, hän ei olisi ottanut kaikkia katkeruudenaiheitaan esiin. Hän katsoi vain oman päättäväisyytensä avulla raivanneensa ne monet esteet ja vastahakoisuuden, jotka olivat olleet Milanon-näyttelyn tiellä.⁵³⁷ Rooman avajaisten johdosta hän lähetti kuitenkin korrektisti von Knorringille sähkeen, jossa hän kertoi olevansa ylpeä siitä, että oli aloitteentekijä tässä hienossa näyttelyssä, joka oli nyt saapunut Roomaan.⁵³⁸

Näyttely suljettiin Roomassa 4.7.1937. Teokset siirrettiin sen jälkeen huolintaliikkeen varastoon, josta ne lähtivät elokuun alussa aluksi

533 *La mostra di arte finlandese*. Roma, Italia 7.7.1937. *Giornale Luce* B1124. Archivio Storico Istituto Luce.

534 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 17.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

535 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 17.6.1937; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 1.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

536 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 17.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

537 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon konsulaatti, Milano 29.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

538 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Helge von Knorringille / Suomen Rooman-lähetystö, Milano 29.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

Milanoon tullattaviksi ja sitten Suomeen. Niiden suora palauttaminen Roomasta Suomeen ei onnistunut tullimääräysten takia. Milanon konsulaatista oli henkilö valvomassa tullausta Milanossa.⁵³⁹

5.4.9 Näyttelyluettelot

Suomen taiteen näyttelylle tehtiin Italiassa omat luettelot Milanoa ja Roomaa varten, sillä alun perinhän oli tarkoitus järjestää näyttely vain Milanossa ja siirtyminen Roomaan vahvistui hyvin myöhemmissä vaiheissa, näyttelyn jo sulkeuduttua Milanossa. Gian Ferrari kustansi kokonaan Milanon näyttelyn luettelon painamisen ja myös toimitti sen itse Suomesta saamastaan materiaalista ja Italiasta hankitusta esipuheesta; seikat, joita hän itse korosti.⁵⁴⁰ On epäselvää, mistä kuluista on kyse, kun konsuli Weil maksoi Gian Ferrarille 1 000 liiraa luetteloihin liittyen. Hän sai summan takaisin Suomen lähetystöltä.⁵⁴¹ Luetteloissa on samat tekstit, mutta esimerkiksi typografia on erilainen. Rooman-luetteloa painettaessa käytettiin kuitenkin Milanon painotalon laattoja, jotka Suomen lähetystö pyysi kirjapaino Grafaa säästämään.⁵⁴²

Rooman luettelon tekemisestä vastasi *Confederazione dei Professionisti ed Artisti*,⁵⁴³ jonka galleriassa näyttely järjestettiin, mutta lähetystö valvoi sen painatusta.⁵⁴⁴ *Confederazione* ei kuitenkaan maksanut painokustannuksia. Viitaten näyttelyn järjestämisen aikoihin tehtyihin suullisiin sopimuksiin Alessandro Pavolini pyysi sen puolesta Helge von Knorringia ja Suomen lähetystöä huolehtimaan 3 000 liiran laskusta, joka koski luettelon painamista ja jakelua.⁵⁴⁵ Sen maksoi loppujen lopuksi Suomen taideakatemia. Lisäksi von Knorring esitti avajaisissa luettelon tekemisen *Confederazione*n ansioksi, mainitsematta lainkaan, että se oli tehty käyttäen Milanon-luettelon ladontaa ja sitä varten laadittuja tekstejä.⁵⁴⁶

Milanon luettelossa on näyttelyn aloitteentekijänä mainittu Galleria Gian Ferrari, suojelijana Suomen tasavallan hallitus ja järjestäjänä Suomen taideakatemia ja komissaarina Bertel Hintze. Lisäksi siinä luetellaan näyttelyn suomalaisen kunniakomitean jäsenet, jotka kaikki puuttuvat Rooman-luettelosta. Kummassakin luettelossa on sama italialaisen osapuolen kirjoittama esipuhe.

Esipuheen hankkiminen oli monipolvinen prosessi. Huhtikuun alussa 1937 Ettore Gian Ferrari kirjoitti Pietro Tronchille ja pyysi tätä kirjoittamaan esipuheen luetteloon. Gian Ferrarista hän oli kaikkein sopivin henkilö siihen: hän tunsu Suomen ja sen taiteen hyvin ja oli yksi näyttelyn tärkeimmistä alullepanijoista. Gian Ferrarille esipuhe oli selvästi tapa antaa Tronchille tälle kuuluva tunnustus näyttelystä, etenkin

- 539 Suomen Rooman-lähetystö MinCulPopille, Rooma 13.7.1937; Suomen Rooman-lähetystö Suomen Milanon-konsulaatille, Rooma 31.7.1937 ja 6.8.1937; Otto & Rosoni Suomen Rooman-lähetystölle, Rooma 10.7.1937 ja 19.7.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 540 Ks. esim. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weillille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 12.3.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 541 Suomen Milanon-konsulaatti Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 10.6.1937; Suomen Rooman-lähetystö Suomen Milanon-konsulaatille, Rooma 10.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 542 Istituto di Grafica Moderna Grafa Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 27.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA. Grafa lähetti lähetystölle tarjouksen niiden käyttämisestä Roomaa varten. Myös Gian Ferrari välitti lähetystön pyyntöjä ladonnan säilyttämisestä ja kirjapainon pyyntöjä saada ohjeita Rooman-luettelosta, jotta se valmistuisi ajoissa. Ks. esim. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 17.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 543 Suomen Rooman-lähetystö Istituto di Grafica Moderna Grafalle, Rooma 26.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 544 Suomen Roomassa olevan lähetystön vuosikertomus v. 1937, Rooma 26.3.1938. 5 G Rooma t. UMA.
- 545 Alessandro Pavolini / Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti Helge von Knorringille / Suomen Rooman-lähetystö, Rooma 13.7.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 546 Helge von Knorringin puhe Suomen taiteen näyttelyn avajaisissa, Rooma 28.6.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.



SUOMEN TAITEEN NÄYTTELY Galleria di Romassa.
Näyttelyluettelon kansi. VTM:n KIRJASTO.

kun Tronchi itse oli kaukana Suomessa. Gian Ferrari toivoi esipuhetta ja Tronchilta pyytämäänsä lehtiartikkeleita pikaisesti tiukan aikataulun takia. Gian Ferrarin arkistossa ei ole Tronchin mahdollista vastausta kirjeeseen. Bertel Hintze kuitenkin kirjoitti Gian Ferrarille 8.4.1937, kuusi päivää Gian Ferrarin pyyntöä myöhemmin, että Pietro Tronchi oli luvannut kirjoittaa 1–2 sivun yleisen esipuheen, jonka hän lähettäisi suoraan Gian Ferrarille.⁵⁴⁷ Tronchi kertoi puolestaan suomalaisessa lehtihaastattelussa 16.4. kirjoittavansa parhaillaan näyttelyn luettelon johdantoa, jossa hän kuvailisi suomalaisen taiteen luonnetta.⁵⁴⁸

547 Bertel Hintze / STA Ettore Gian Ferrarille / Galleri Gian Ferrari, Helsinki 8.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

548 ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937.

Vaikka Gian Ferrari tiesi Tronchin olevan tekemässä esipuhetta, hän pyysi sitä samaan aikaan myös muilta henkilöiltä. Jo 16.4. hän pyysi Alessandro Pavolinia tehtävään pitäen tätä sopivana kirjoittajana, koska hän oli Suomen ”ystävätasavallan tutkija ja syvälinen tuntija”.⁵⁴⁹ Pavolinia houkuteltiin tehtävään myös CAUR:n avulla: Gian Ferrarin kirjeeseen liitettiin Augusto Gardinin kirje, jossa tämä kertoi näyttelyn olevan järjestön suojeluksessa ja järjestön arvottavan sen korkealle ottaen huomioon näyttelyn taiteellisen arvon ja korkea-arvoiset suomalaiset suojelijat. Gardini pyysi Pavolinilta esipuheen lisäksi saapumista avajaisiin ja puheen pitämistä siellä. Näitä jälkimmäisiä Gian Ferrari ei pyytänyt omassa kirjeessään.⁵⁵⁰ Gardini pyysi myös koko CAUR:n johtajaa Eugenio Coselschia puhumaan asian puolesta Alessandro Pavolinille.⁵⁵¹ Miksi Gian Ferrari haki toista kirjoittajaa samaan aikaan, kun hän odotti pyytämänsä Tronchin kirjoitusta? Epäilikö hän, ettei se valmistuisi ajoissa vai halusiko hän asiaa mietittyään kohottaa näyttelyn arvoa hankkimalla kirjoittajaksi henkilön, jolla olisi virallinen asema ja/tai suuri arvostus niin Italiassa kuin Suomessakin. Tronchi oli esimerkiksi nuorempaan Pavoliniin verrattuna tuntematon ja vähämerkityksellinen.

Alessandro Pavolini ei suostunut pyydettyihin tehtäviin, ja 26.4. Gian Ferrari oli jo pyytämässä seuraavaa ehdokasta: vuorossa oli Alessandro Pavolinin isä P. E. Pavolini. Gian Ferrari maalaili tälle samoin kuin pojalle näyttelyn mielenkiintoisuutta ja suurta merkitystä niin taiteellisesti kuin poliittisesti. Mainitsematta eivät jääneet suomalaisen näyttelykomitean jäsenet eivätkä museot ja kokoelmat, joista teoksia oli saatu lainaan. Mukaan tuli paikkansapitämätön maininta, että teoksia olisi lainattu myös ”Euroopan suurimmista yksityiskokoelmista”. Tosin tuo sama virhe on ainakin yhdessä näyttelyä koskevassa lehti uutisessa⁵⁵², joten on epäselvää, oliko kyseessä väärinkäsitys, vahinko vai tahallinen virhe. Gian Ferrari myös perusteli kirjeen vastaanottajan erinomaisuutta esipuheen kirjoittajaksi täysin samoin sanoin kuin tämän pojan sopivuutta siihen: P. E. Pavolini oli ”ystävätasavallan tutkija ja syvälinen tuntija”, joka nautti ”suurta sympatiam” Suomessa.⁵⁵³ Gian Ferrari kertoi myös Liisi Karttuselle pyytäneensä P. E. Pavolinilta esipuhetta Karttusen jo aikaisemmin ehdottoman kirjallisuusesitelmän lisäksi. Koska myös Karttunen oli yhteydessä Pavoliniin esitelmän merkeissä, Gian Ferrari uskoi, että tältä saataisiin toivottu tuki hankkeelle.⁵⁵⁴ Pavolini vastasi esipuhepyyntöön sähköllä 1.5. palattuaan juuri Ateenasta. Huonovointisuuden ja ajanpuutteen vuoksi hän joutui kieltäytymään sen kirjoittamisesta.⁵⁵⁵

Pietro Tronchi lähetti häneltä pyydetyn esipuheen Gian Ferrarille joskus huhtikuun lopulla, sillä 27.4. hän kirjoitti toivovansa, että Gian

- 549 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Alessandro Pavolinille, Milano 16.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 550 Augusto Gardini / CAUR Lombardo Eugenio Coselschille / CAUR, Milano 17.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 551 Augusto Gardini / CAUR Lombardo Eugenio Coselschille / CAUR, Milano 23.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 552 ”Una Mostra d’arte finlandese verrà allestita a Milano.” *La Nazione-Firenze* 17.4.1937. UA 64 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 553 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari P. E. Pavolinille, Milano 26.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 554 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 28.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 555 P. E. Pavolini Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Genova 1.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

Ferrari oli pitänyt siitä lyhyestä esittelystä, jonka hän oli kirjoittanut lueteloa varten.⁵⁵⁶ Galleria Gian Ferrarin arkistosta löytyykin Tronchin teksti, joka tosin, ilmeisesti näyttelyn avausajankohdan vuoksi, on päivätty toukokuulle. Siinä Tronchi kertoi olevansa näyttelyn aloitteentekijä, mutta että sen toteutuminen oli Aurelio Tronchin ja Gian Ferrarin ansiota. Hän kirjoitti maalailevaan sävyyn Suomen valoisista öistä ja talven pimeydestä. Suomen taide oli hänestä omintakeista, kansallista ja ulkomaisista vaikutteista irtautunutta.⁵⁵⁷ Tämän jälkeen Gian Ferrarin arkiston asiakirjoista ei löydy mainintaa Tronchin tekstistä ja sen kohtalosta. Miksi sitä ei julkaistu, vaikka Tronchi sai sen valmiiksi ajoissa? Syy on todennäköisimmin aikaisemmin mainitsemani: Gian Ferrari halusi tärkeämmän henkilön kirjoituksen. Ehkä tekstin sisältökään ei miellyttänyt häntä. Ei ole myöskään tietoa, mitä Tronchi ajatteli tekstinsä hylkäämisestä.

P. E. Pavolinilta saamansa kielteisen vastauksen jälkeen Gian Ferrari ryhtyi heti etsimään esipuheelle uutta mieleistään kirjoittajaa. Tällä kertaa hän otti yhteyttä Antonio Marainiin, *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Artin* ja Venetsian biennaalin pääsihteriin, ja kertoi samat asiat näyttelyn merkityksestä kuin Pavolineille. Hän myös totesi, kuten muillekin pyydetyille, että italialaisen esipuheen saaminen luetteloon olisi osoitus italialaisten vieraanvaraisuudesta. Gian Ferrari toivoi, että sen kirjoittaisi joku kuvataidekentältä, minkä vuoksi hän kääntyi nimenomaan Marainin puoleen. Hänhän oli paitsi taidevaikuttaja, myös kuvanveistäjä. Pyyntöön yhtyi myös Suomen konsuli Federico Weil. Gian Ferrari toivoi Marainin suostuvan ja lähetti tälle jo luettelon näyttelyn teoksista sekä muutamia valokuvia. Myöhäistä yhteydenottoaan hän puolusteli kirjeessä sillä, että hän oli vasta tuona samaisena päivänä saanut vahvistuksen, että Maraini oli palannut Pariisista.⁵⁵⁸ Todellinen syy myöhäiseen yhteydenottoon oli tietysti se, että aikaisemmin kysytyt henkilöt eivät olleet suostuneet. Lisäksi Gian Ferrarin oli pitänyt löytää uudenlainen perustelu Marainin pyytämiselle, koska Pavolineille esitetty Suomi-tuntijuus ei sopinut häneen. Maraini kuitenkin tunsi henkilökohtaisesti joitakin suomalaisia taiteilijoita kotikaupunkinsa Firenzen ja Venetsian biennaalin kautta, kuten olen esittänyt luvussa 4.3.

Kun moni henkilö teki samanaikaisesti töitä näyttelyn tiimoilla, tapahtui päällekkäistä eri suuntiin johtavaa toimintaa. Kun Gian Ferrari oli jo saanut isä-Pavolinilta kielteisen vastauksen ja kirjoittanut Marainille, CAUR vielä työskenteli Pavolinin saamiseksi esipuheen kirjoittajaksi. Eugenio Coselschi nimittäin kirjoitti P. E. Pavolinille vielä 5.5. pyytään tätä kirjoittamaan esipuheen ja saapumaan avajaisiin.⁵⁵⁹ Muutama päivä myöhemmin CAUR:n milanolaisedustaja kertoi Gian Ferrarille pitä-

556 Pietro Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 27.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

557 Pietro Tronchi, esipuhe näyttelyluetteloa varten, toukokuu 1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

558 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Antonio Marainille, Milano 3.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Gian Ferrari myös ilmoitti soittavansa Marainille seuraavana päivänä.

559 Eugenio Coselschi / CAUR P. E. Pavolinille, Rooma 5.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

- 560 CAUR Lombardo (henkilön nimi epäselvä) Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari. Milano 8.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 561 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 6.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 562 Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 5.5.1937, sähkö. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 6.5.1937, sähkö. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Liisi Karttunen lähetti samansisältöisen sähköisen lähetystön sähköä seuraavana päivänä. Maraini saikin teoskuvia, sillä hänen arkistossaan on kuvat 18 näyttelyssä mukana olleesta suomalaisesta taideteoksesta. Ks. UA 64 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 563 Liisi Karttunen Antonio Marainille, Rooma 6.5.1937. UA 64 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma [9.5.1937 tai pian sen jälkeen]. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Okkonen teos oli *L'Art finlandais aux XIX:e et XX:e siècle*. Karttunen kertoi Marainille, että Okkonen oli Adolfo Venturin oppilas ja julkaissut monta tutkimusta Italian taiteesta.
- 564 Antonio Maraini Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 7.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma (liitteenä esipuhe jo ladottuna); Antonio Marainin esipuhe myös "Esposizione d'arte finnica nella Galleria Gian Ferrari di Milano e nella 'Galleria di Roma' a Roma." I-25-II. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Konsuli Weil lähetti tekstin Suomen Rooman-lähetystölle seuraavana päivänä 8.5.1937. Ks. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.
- 565 Gallen-Kallelan grafiikkaa oli esillä vuonna 1910, mutta Maraini jättää kokonaan mainitsematta Gallen-Kallelan suuremman esittäytymisen omalla näyttelyllään vuoden 1914 biennaalissa tai sekoittaa ne keskenään.
- 566 Antonio Marainin esipuhe Suomen taiteen näyttelyn kummassakin luettelossa. Milanon luettelossa se on päivätty "Firenze, Maggio 1937-XV" ja Rooman luettelossa "Roma, Giugno 1937-XV".
- 567 (K), "Suomalainen taidenäyttely avattiin juhlallisesti Milanossa eilen." HS 22.5.1937.
- 568 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 6.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Gian Ferrari on kopioinut kirjeeseensä ilmeisesti Hintzen lähettämän kirjeen tekstin. Kirjoituksen otsikko italiaksi on "Pittura e scultura in Finlandia nel XIX e XX secolo".

vänsä hyvänä ideana pyytää P. E. Pavolinia kirjoittamaan esipuhe,⁵⁶⁰ joten tieto tilanteen muutoksista ei ollut kulkenut hänellekään asti.

Liisi Karttunen avusti Marainin saamisessa mukaan, mistä Gian Ferrari häntä kiittikin.⁵⁶¹ Karttunen tunsu Marainin entuudestaan. Suomen Rooman-lähetystöstä sähkötettiin jo 5.5. tämän periaatteessa suostuneen ja haluavan lukea Hintzen johdannon ja saada taideteoskuvia.⁵⁶² Karttunen lähetti Marainille kirjoitustyötä ajatellen myös Onni Okkosen ranskankielisen teoksen Suomen taiteesta.⁵⁶³ Tämän jälkeen asia eteni nopeasti, sillä Marainin esipuhe on päivätty jo 7.5.⁵⁶⁴

Esipuhe julkaistiin kummassakin näyttelyluettelossa. Teksti noudattaa kulttuurivaihdon diskurssia. Maraini aloitti toteamalla, että Suomen taide oli Italiassa tunnettua lähinnä Akseli Gallen-Kallelan esiintymisestä Venetsian biennaalissa 1910⁵⁶⁵. Hän kuvaili muutamain sanoin tämän taidetta ja totesi sitten, että nuo hyvin alkaneet yhteydet kuvataiteen alalla eivät olleet jatkuneet. Suomen taiteen näyttely 1937 oli ensimmäinen tapahtuma, jossa nuo siteet luotiin uudelleen, ja nyt olikin kyseessä näyttely, joka tutustutti italialaiset Suomen taiteen kehitykseen aina 1700-luvun lopusta omaan aikaan asti. Näyttelyn teokset oli valittu parhaiden joukosta, ja ne kaikki olivat merkittäviä etappeja taiteen kehityksessä ja osoitus jatkuvasta kulttuuritahdosta ja vanhojen folklorististen traditioiden vaikutuksesta. Näyttelyn perusteella Suomen taide näytti seuraavan kiinteästi eurooppalaista taidetta sen eri suuntauksissa uusklassismista romantiikkaan ja impressionismista ajankohtaisiin suuntauksiin. Italialaiset taiteilijat tunnustivat näyttelyn suuren arvon ja tervehtivät suomalaisia kollegoitaan ja heidän teoksiaan. Lopuksi Maraini esitti toiveen, että vastaavanlaisia tapahtumia järjestettäisiin ilman pitkiä taukoja, jotta voitaisiin luoda yhä paremmat suhteet näiden kahden kansan välille.⁵⁶⁶ Liisi Karttunen luonnehti esipuhetta "lämmimhenkisen kauniiksi".⁵⁶⁷

Bertel Hintze kirjoitti Suomen taidetta käsittelevän artikkelin, historiallisen johdannon, luetteloa varten. Se ilmestyi kummassakin luettelossa ja oli otsikoitu yksinkertaisesti "Maalastaide ja kuvanveisto Suomessa 1800- ja 1900-luvulla". Hintze kertoi etukäteen tekstinsä tulevan italiaksi eli se oli käännetty jo Suomessa. Hintze antoi Gian Ferrarille valtuudet vapaasti muokata ja parantaa sitä kielellisesti, jos se oli tarpeen.⁵⁶⁸ Ilmeisesti koska Gian Ferrarilla oli tarve korostaa näyttelyn merkitystä hänen pyytäessään Pavolinia ja sitten Marainia luettelon italialaisen esipuheen kirjoittajiksi,

hän mainosti, että suomalaisen esittelyn oli kirjoittanut ”Helsingin taideakatemian puheenjohtaja”.⁵⁶⁹ Hintzehän oli Suomen taideakatemian sihteeri.

Hintzen teksti on melko tavanomainen esittelyteksti, joka noudattaa yleistä käsitystä Suomen taiteen kehityksestä. Silmiinpistävää nykynäkökulmasta on se, että Hintze korosti Suomen suhteita länteen. Suomen taiteen alun hän ulotti keskiajalle, jolloin jo jouduttiin käymään julmaa taistelua maan länsimaisen kulttuurin puolesta, sijaitsihan maa itäisten barbaarivaltioiden rajalla. Kun Suomi liitettiin Venäjään, kulttuurisuhteet taiteen alalla suuntautuivat ilman katkosta edelleen länteen. Hintze myös toi esiin suomalaisten taiteilijoiden opiskelun Italiassa. 1900-luvun taiteessa hän korosti suomalaisen ekspressionismin maailmansodasta ja vaikeasta taloudellisesta tilanteesta johtuvaa itsenäistä kehitystä erossa kubismista, Matissesta ja muista kansainvälisistä ryhmistä. Oman aikansa nykytaiteesta hän kirjoitti, että se heijasteli eurooppalaisen kulttuurin henkistä kriisiä. Suomen taiteen nuorelle sukupolvelle oli luonteenomaista yhteisten pyrkimysten ja suuntausten puuttuminen. Esittelyn Hintze päätti Wäinö Aaltoseen, jossa Suomen taiteella oli hänen mielestään maailmanluokan edustaja.⁵⁷⁰

Johdannon lisäksi Hintze vastasi taiteilija- ja teosluettelosta, kuten ilmenee näyttelyyn liittyvästä kirjeenvaihdosta. Esimerkiksi 6.4.1937 Gian Ferrari kiitti Hintzeä tämän lähettämästä teosluettelosta.⁵⁷¹ Gian Ferrari lähetti Liisi Karttuselle sekä teosluettelon että Hintzen tekstin, joita tämä pyysi voidakseen kirjoittaa uutisia näyttelystä roomalaislehtiin.⁵⁷² Karttunen kertoi nähtyään teosluettelon, että valinta oli erittäin onnistunut.⁵⁷³ Oikovedokset olivat Suomessa Hintzen itsensä katsottavina.⁵⁷⁴

Kummassakin luettelossa ovat samat 19 kuvaa, mutta Rooman luettelossa kaikki kuvasivut ovat lopussa, kun taas Milanon luettelossa kuvasivut on siroteltu pitkin luetteloa. Eräänlaiseksi näyttelyn otsikkokuvaksi, joka on heti alkusivulla, jossa mainitaan näyttelyn nimi ja tekijät, on Milanossa valittu Eero Järnefeltin *Syysmaisema Pielisjärveltä*. Rooman luettelon lopun ensimmäisellä kuvasivulla on yksin sen sijaan Albert Edelfeltin *Ruokolahden eukkoja kirkonmäellä*. Gian Ferrari kysyi Hintzeltä lupaa painaa luetteloon vierekkäin Italian ja Suomen vaakunat.⁵⁷⁵ Hintzen vastausta ei ole säilynyt, mutta luettelossa vaakunoita ei ole.

Gian Ferrari hoiti suhteita Suomeen lähettämällä Milanon näyttelyn luettelon ainakin osalle näyttelyn suomalaisen kunnia-

569 Ks. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Alessandro Pavolinille, Milano 16.4.1937, P. E. Pavolinille, Milano 26.4.1937 ja Antonio Marainille, Milano 3.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

570 Bertel Hintzen painottaman Suomen kulttuurisen suuntautumisen länteen huomioi myös italialainen taidehistorioitsija Stella Bottai väitöskirjassaan, jossa hän nostaa esiin myös J. J. Tikkasen vuonna 1926 kansainväliselle yleisölle tarkoitetun Suomen taiteen historian samanlaisen painotuksen. Kyseessä on Tikkasen kirjoittama *L'art moderne en Finlande* (Helsinki 1926). Ks. Bottai 2010, 123.

571 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 6.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

572 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 15.4.1937 ja 13.5.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 21.4.1937 ja 15.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

573 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 26.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

574 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 28.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Elise Seppälä esittää Liisi Karttusta käsittelevässä pro gradu -työssään, että Liisi Karttunen kokosi näyttelyn esitteen, jolla Seppälä tarkoittanee luetteloa, koska tietoa mistään varsinaisesta esitteestä ei ole, sekä laati teosluettelon, minkä käsityksen hän perustaa Liisi Karttusen jäämistöön kuuluvan esiteluonnoksen ja luetteloon. Ks. Seppälä 2001, 44. JoY/YHO. Gian Ferrarin kirjeenvaihto, jota hän ei ole voinut käyttää tutkielmassaan, osoittaa käsityksen vääräksi.

575 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 18.4.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

komitean jäsenistä ja kaikille näyttelytoimikunnan jäsenille. Hän lupasi toimittaa niitä vielä lisää Suomeen.⁵⁷⁶ Hän lähetti niitä myös 30 kappaletta Roomaan Liisi Karttuselle, jotta tämä jakaisi niitä sopiville henkilöille.⁵⁷⁷ Karttunen kertoi myöhemmin antaneensa niitä taiteesta kiinnostuneille henkilöille, kuten tunnetulle taidevaikuttajalle ja taiteilijalle Cipriano Efisio Oppolle ja Alessandro Pavolinille. Suomen taiteen näyttelyä Galleria di Romassa edeltäneen Jugoslavian taiteen näyttelyn avajaisissa 12.6. hän oli antanut luettelon siellä tapaamalleen Margherita Sarfattille,⁵⁷⁸ joka puolestaan oli onnitellut Ettore Gian Ferraria Suomen näyttelyn johdosta sen avautuessa Milanossa.⁵⁷⁹ Gian Ferrari sai oman kappaleen Rooman-luetteloa Galleria di Roman johdolta.⁵⁸⁰

5.4.10 Taiteilijat ryhtyvät taistoon

Kuten aikaisemmin olen todennut, näyttelyä Italiaan ryhdyttiin tekemään kutsujan asettaman aikataulun mukaisesti kovassa kiireessä. Kutsu tuli Suomen taideakatemialle, joka valitsi keskuudestaan näyttelylautakunnan sitä kokoamaan. Ne tahot, jotka Suomessa eivät osallistuneet näyttelyhankkeeseen, olivat taiteilijoiden omat järjestöt, jotka etsivät paikkaansa nuoren tasavallan kuvataidekentällä 1920- ja 30-luvuilla. Monet kuvataiteen instituutioista olivat peräisin jo autonomian ajalta, mutta valtiollinen itsenäisyys sen myötä tulleine ministeriöineen ja lautakuntineen oli muuttanut kuvataidekentän positioita. Taiteilijat halusivat paikkansa myös kulttuurisuhteiden luomisessa. Suomen taiteen näyttelyn järjestämistapa aiheutti Suomessa kiistan, jonka taustalla olevat syyt tulivat esiin jo aikaisemmissa ulkomaille vietävien näyttelyiden järjestämiseen liittyvissä kiistoissa. Ne avautuvat mielestäni hyvin tarkasteltaessa kiistaa Pierre Bourdieu'n kenttäteorian avulla. Käsittelen tätä taiteilijoiden synnyttämää kiistaa tässä yhtenä kokonaisuutena, vaikka se ajallisesti ulottuu helmikuun lopusta syksyyn 1937 ja vaikka joudun tekstissä siten palaamaan ajallisesti taaksepäin.

Ensimmäinen merkki siitä, että taiteilijat kokivat jääneensä sivuun Italia-hankkeesta, oli jo 25.2.1937 *Helsingin Sanomissa*, *Uudessa Suomessa* ja *Hufvudstadsbladetissa* ilmestynyt yhdentoista eri järjestöihin kuuluvan taiteilijan allekirjoittama avoin kirje Suomen taideakatemialle. Taiteilijat olivat kuulleet, että näyttelyä varten oli anottu rahaa, ja vaativat, että näyttelysuunnitelma esiteltäisiin heille. Taiteilijoita oli suuressti ihmetyttänyt se, ettei asiaa valmisteltaessa Suomen Taiteilijaseuralle, Maalariliitolle tai Suomen Kuvanveistäjäliitolle ollut annettu tilaisuutta olla mukana, vaikka kysymyksessä oli ”koko maan taidetta edustavan näyttelyn suunnitteleminen”. Kirjeen olivat allekirjoittaneet Erkki Ku-

- 576 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Torsten Stjerschantzille / Ateneumin taidekokoelmat, Milano 30.6.1937. F3 Kirjeenvaihto 1933–1937. ATMA. STA:n säätöön arkisto. VTM; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari UM:lle, Milano 12.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; Torsten Stjerschantz / Ateneumin taidekokoelmat Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 15.6.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, [Milano] 17.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Kuvanveistäjä Emil Wikströmin kiitokset luettelon saamisesta ovat säilyneet Galleria Gian Ferrarin arkistossa. Wikström oli suunnitellut käyvänsä näyttelyssä ollessaan Italiassa keväällä 1937, mutta avajaisten siirtyessä myöhempään hän joutui palaamaan Suomeen ennen niitä. Ks. Emil Wikström Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Kuurula 28.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 577 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 5.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 578 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 12.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 579 Margherita G. Sarfatti Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 24.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Onnitellut on kirjoitettu Sarfattin käyntikorttiin.
- 580 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Galleria di Roman johdolle, Milano 2.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

lovesi, Ragnar Ekelund, Uuno Alanko, Åke Laurén, William Lönnberg, Viktor Jansson, Werner Åström, Lauri Leppänen, Gösta Diehl, Väinö Hervo ja Arvi Tynys.⁵⁸¹

Suomen Taideyhdistyksen arkiston uudempaan osaan kuuluu Bertel Hintzen laatima luonnos Taideakatemia vastineeksi avoimeen kirjeeseen. Sitä ei kuitenkaan lähetetty lehtiin. Luonnoksessa ilmoitettiin, että Taideakatemia ei aikonut ryhtyä periaatteelliseen keskusteluun sille itsestään selvästi kuuluvasta oikeudesta hyväksyä tuollainen näyttelykutsu omissa nimissään. Taideakatemia halusi kuitenkin oikaista joitakin väärinkäsityksiä. Galleria Gian Ferrari oli lähettänyt kutsun suoraan Suomen taideakatemialle, joka päätti antaa lopullisen vastauksen vasta, kun hankkeen taloudelliset mahdollisuudet olisi selvitetty. Taideakatemia mielestä ei ollut mitään hyötyä siirtää asian käsittelyä muille taidejärjestöille ennen niiden selvittämistä. Hintze oli käynyt henkilökohtaisia neuvotteluja ministeriöiden kanssa, ja kun oli olemassa toive saada valtionavustus, Taideakatemia oli jättänyt kirjalliset anomukset samana päivänä kuin vastalause oli julkaistu lehdissä (oikeasti päivää aikaisemmin). Jos valtionapua saataisiin, Taideakatemia lupasi olla yhteydessä taiteilijajärjestöihin. Niiden edustajat yhdessä Taideakatemia ja ao. ministeriöiden kanssa laatisivat näyttelyohjelman ja muodostaisivat juryn. Vastalause perustui löyhille, tarkistamattomille huhuille. Akatemia pahoitteli, ettei kukaan allekirjoittaneista ollut yksinkertaisesti soittanut Taideakatemia sihteerille ja tarkistanut tietojia, sillä siten olisi välttytty turhalta epäsovulta.⁵⁸²

Valtionavustusten varmistuttua Taideakatemia käsitteli kokouksessaan 13.3.1937 näyttelyn toteuttamista. Ulkoministeriö oli jo valinnut edustajansa näyttelykomiteaan, ja Hintze esitti, että Suomen Taiteilijaseuraa ja Suomen Kuvanveistäjäliittoa kehoitettaisiin viipymättä tekemään samoin. Kokous päätti kuitenkin, ettei niin toimita, koska Taideakatemia mielestä järjestöt tuskin ehtisivät valita edustajiaan kiireisen aikataulun johdosta. Tässä vaiheessa näyttely oli vielä tarkoitus avata noin 20.4., jolloin teosten tulisi lähteä Helsingistä jo noin 25.3. eli aikaa oli alle kaksi viikkoa. Taideakatemia kokoukseen osallistuneet jäsenet arvelivat, että ”taiteilijayhtymät” ymmärtäisivät tilanteen mahdottomuuden ja Taideakatemia saattaisi tavallisessa järjestyksessä valita keskuudestaan näyttelykomitean. Valinnassa haluttiin kuitenkin ottaa huomioon taiteilijajärjestöt. Niinpä lautakunnan jäseniksi nimitetyistä taiteilijoista Marcus Collin kuului Maalariliittoon ja Felix Nylund Kuvanveistäjäliittoon, ja heille annettiin tehtäväksi selostaa suullisesti omille järjestöilleen syyt Taideakatemia menettelyyn. Taideakatemialla oli aavistus siitä, että tilanne ei tyydyttänyt taiteilijoita. Pöytäkirjassa asian käsittelyn lopuksi

581 Luonnos kirjettä varten. Taidemaalari-liitto ry:n papereita 1930 - - 1965. Hc 17. STSA. KA; ”Yleisöltä. Suomen Taideakatemialle.” HS 25.2.1937 ja US 25.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

582 Luonnos STA:n vastineeksi lehdissä julkaistuun avoimeen kirjeeseen. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

esitettiin toive, että ”näiden yhtymien jäsenet käsittäisivät, ettei näyttelyä muulla tavoin saataisi aikaan käytettävissä olevan lyhyen ajan vuoksi”.⁵⁸³ Näyttelylautakunnan jäsenistä Verner Thomé oli jo ollut vaikuttamassa avustuksen myöntämiseen kuvaamataidelautakunnan jäsenenä.

Suomen Taideyhdistyksen arkiston uudemmassa osassa on kaksi 13.3.1937 päivättyä kirjeluonnosta, joissa pyydetään Taiteilijaseuraa asettamaan kaksi ja Kuvanveistäjäliittoa yksi edustaja näyttelytoimikuntaan, johon Taideakatemia nimeäisi kaksi omaa edustajaansa ja asianomaiset ministeriöt omat edustajansa. Ajan niukkuuden takia järjestöjä pyydettiin ilmoittamaan päätöksensä viipymättä Hintzelle.⁵⁸⁴ Nämä asiakirjat ovat Hintzen jo ennen Taideakatemian kokousta tekemiä kirjeluonnoksia, joita ei sitten tarvittukaan, kun Taideakatemia päätti olla kutsumatta edustajia kyseisistä järjestöistä.

Suomen taideakatemian toivomaa ymmärrystä ei taiteilijoiden keskuudesta löytynyt. Järjestö, joka toimi asiassa ensimmäisenä ja aktiivisimmin oli Maalariliitto r.y. Se toi maaliskuussa Taideakatemialle kirjoittamassaan kirjeessä esiin paheksuntansa akatemian toiminnasta Italiaan lähetettävän näyttelyn kohdalla. Maalariliitto oli kokouksessaan 18.3.1937 yksimielisesti päättänyt, että sen jäsenet eivät voineet osallistua näyttelyyn. Perusteluinaan se esitti: ”Liiton mielestä on periaatteellisesti väärin, että koko maan taidetta edustava näyttely toimeenpannaan ilman taiteilijajärjestöjen keskeistä yhteistyötä. Tähän yhteistyöhön olisi ollut tilaisuutta jos Akatemia olisi ottanut vaarin siitä kohteliaasta kyselystä, jonka eräät eri järjestöihin kuuluvat taiteilijat jo kolmisen viikkoa sitten kohdistivat Akatemialle. Valitamme syvästi ettei niin tapahtunut.” Liitto kirjoitti myös ”hartaasti” toivovansa ”luottamuksellista ja tasavertaista yhteistyötä Akatemian kanssa ja eri taiteilijajärjestöjen kesken”. Lopuksi se esitti toivomuksen, että sen jäsenten yksityisissä tai julkisissa koelmissa olevia töitä ei lähetettäisi Italiaan. Kirjeen ovat allekirjoittaneet puheenjohtaja Uuno Alanko ja sihteeri Ragnar Ekelund. Liitteenä on lista taiteilijoista, jotka olivat tekemässä päätöstä.⁵⁸⁵ Marcus Collin oli varmaan suorittanut tehtävänsä selostaa tilanne liitolle, mutta se ei auttanut. Liitteen nimelistassa hänen kohdallaan lukee Taideyhdistyksen arkistosta löytyvässä kirjeessä, ettei hän osallistunut äänestyskseen. Taidemaalariliiton papereiden joukossa olevassa luonnoksessa on lisäksi merkintä ”mutta hyväksyi päätöksen”. Yksi jäsen, Mikko Oinonen, erosi liitosta kokousta seuranneena päivänä. Syynä voi olla hänen erimielisyytensä päätöksestä, jota hän ei ollut mukana tekemässä.

Maalariliitto ei jättänyt asian käsittelyä tähän. Se laati muutamaa päivää myöhemmin opetusministeriölle kirjelmän. Taideakatemia

583 STA:n kokouksen 13.3.1937 pöytäkirja § 3. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

584 STA STS:lle, Helsinki 13.3.1937, kirjeluonnos ja STA Suomen Kuvanveistäjäliitolle, Helsinki 13.3.1937, kirjeluonnos (ilman allekirjoituksia). Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

585 Maalariliitto r.y. – Målarförbundet r.f. STA:lle, Helsinki 19.3.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA ja Taidemaalariliitto ry:n papereita 1930 – 1965. Hc 17. STSA. KA. Kummassakin arkistossa asiakirjan liitteenä on päätöksen osallistuneiden nimilista, joka on päivätty 21.3.1937.

ei ollut liiton mielestä ”suvainnut” vastata II taiteilijan lehdissä julkaisemaan kirjeeseen vaan oli sen sijaan valinnut toimikunnan, jonka liiton mukaan piti saada koottua näyttelyaineisto ”parissa päivässä”. Tästä syystä Maalariliitto oli päättänyt, etteivät sen jäsenet osallistu Italiaan lähetettävään näyttelyyn. Liiton jäsenenä oli ”parisenkymmentä keskipolven taidemaalaria”. Kirjeessä toistettiin liiton aikaisemmin esittämä mielipide, että virallisia ulkomaille vietäviä koko maan taidetta edustavia näyttelyitä ei voinut koota ”ilman edustavien taiteilijajärjestöjemme – Suomen Taiteilijaseuran, Maalariliitto r.y. – Målarförbundet r.f. ja Kuvanveistäjäliitto nimisten järjestöjen – myötävaikutusta”. Maalarit pitivät täysin kyseenalaisena sitä, että Taideyhdistyksellä/Taideakatemialla olisi oikeus yksin edustaa Suomen kuvataiteilijoita ja heidän nimissään ”järjestää koko maan taidetta edustavia näyttelyitä ulkomailla”. Heidän mielestään vain Suomen Taiteilijaseuralla oli oikeus siihen. Taidetta edustavien järjestöjen välinen yhteistyö oli välttämätön edellytys Suomen taiteen kehitykselle ja tunnetuksi tekemiselle arvokkaasti ja edustavasti. Liitto syytti Taideakatemiaa sen osoittamasta halusta eristäytyä elävää taidetta edustavista järjestöistä, mikä oli sekä valitettavaa että myös omiaan vaarantamaan Suomen taiteen terveen kehityksen. Lopuksi Maalariliitto anoi opetusministeriöltä, että ministeriö myöntäessään varoja sekä taidenäyttelyiden järjestämiseen että muihin taidetta edistäviin tarkoituksiin, kuulisi aina myös Suomen Taiteilijaseuraa, Maalariliittoa ja Kuvanveistäjäliittoa.⁵⁸⁶ Maalariliiton jäsenet myös pitivät päätöksensä, etteivät he osallistu näyttelyyn, sillä kertoessaan lehdessä Milanoon lähtevästä kokoelmasta Hintze kertoi mainitsematta syitä, että siitä puuttui suurin osa Maalariliittoon kuuluvista taiteilijoista.⁵⁸⁷

Näyttelyn käsittely taiteilijajärjestöissä jatkui. Maalariliitto lähetti opetusministeriölle osoittamansa kirjelmän Taiteilijaseuralle ja Kuvanveistäjäliitolle ja pyysi niiden kannatusta asiassa.⁵⁸⁸ Taiteilijaseura käsitteli asiaa kokouksessaan samana päivänä. Siellä seuran puheenjohtaja kertoi, että seuran johtokunta oli jo seuran nimissä yhtynyt kirjelmään. Kokous hyväksyi tehdyn päätöksen.⁵⁸⁹ Suomen Kuvanveistäjäliiton johtokunta puolestaan käsitteli asiaa kokouksessaan 9.4.1937. Johtokunta ei katsonut voivansa yhtyä Maalariliiton kirjelmään, koska sen mielestä kirjelmä, ”joka ensi sijassa on protesti Suomen Taideakatemiaa vastaan, sisälsi myöskin erinäisiä kohtia, jotka sananmukaisesti ymmärrettyinä tulisivat haitallisesti sitomaan kuvanveistäjäliiton toimintaa ja sitä myöskin rajoittamaan”. Liiton sihteeri Johannes Haapasalo ilmoitti Maalariliitolle kirjeitse, että kuvanveistäjien johtokunta ei katsonut voivansa yhtyä kirjelmään, ainakaan ilman koko Kuvanveistäjäliiton suostumusta.

586 Maalariliitto r.y. – Målarförbundet r.f. OPM:lle 22.3.1937. Taidemaalariitto ry:n papereita 1930 - - 1965. Hc 17. STSA. KA.

587 ”Vår Milanokollektion avgår i dag.” Sv. Pr. 27.3.1937.

588 Ragnar Ekelund/Taidemaalariitto STS:lle ja Suomen Kuvanveistäjäliitolle, Helsinki 6.4.1937. Taidemaalariitto ry:n papereita 1930 - - 1965. Hc 17. STSA. KA.

589 STS:n kokouksen 6.4.1937 pöytäkirja § 2. Pöytäkirjat 1936–46 Ca 11. STSA. KA.

Liitolla ei ollut kokousta lähiaikoina, joten johtokunta katsoi, että sen oli palautettava kirjelmä lähettäjälle.⁵⁹⁰ Kuvanveistäjäliitto otti kuitenkin asian käsittelyyn kokouksessaan 20.4. Keskustelun jälkeen äänestettiin, ja kuusi kokouksessa läsnä olleesta kymmenestä jäsenestä äänesti allekirjoittamisen puolesta. Emil Halonen halusi pöytäkirjaan merkittäväksi päätöstä koskevan vastalauseensa.⁵⁹¹

Koska Maalariliitto osoitti kirjelmänsä opetusministeriölle, se tuli aikanaan kuvaamataidelautakunnan käsittelyyn. Huhtikuun viimeisenä päivänä 1937 järjestetyssä kokouksessa olivat läsnä puheenjohtaja Wilho Sjöström, jäsenet Lauri Leppänen, William Lönnberg, Verner Thomé ja sihteeri-jäsen Edvard Richter. Richter oli kutsunut kokoukseen kuultavaksi Bertel Hintzen. Pöytäkirjan mukaan tämä antoi asiasta selityksen, ”jonka perusteella katsottiin kirjelmän aiheutuvan väärinkäsityksistä ja syistä, joita ei ole kylliksi asiallisesti perusteltu”. Kaksi viikkoa myöhemmin laaditussa lausunnossaan opetusministeriölle lautakunta aluksi toisti esitetyt syytökset: näyttelyt oli kirjelmän mukaan järjestetty ilman taiteilijajärjestöjen myötävaikutusta, jonka vuoksi niille yhdessä Suomen taideakatemia kanssa tulisi varata yhtäläinen osuus valmisteluista, ja toiseksi näyttelyihin tarvittavia valtion varoja ei ollut useinkaan myönnetty valmistelutoimenpiteiden kannalta riittävän ajoissa. Lautakunta ilmoitti siinä suoraan, että ”[v]astaaminen noihin huomautuksiin tuntuu lautakunnan mielestä jokseenkin turhanpäiväiseltä”. Syytös näyttelyrahojen viivästyttämisestä perustui väärinkäsityksiin. Sen mielestä ei myöskään ollut täysin ”asiallisesti perusteltuja” syitä päätellä, että taiteilijajärjestöt olisi syrjäytetty tahallisesti näyttelyistä. ”Päinvastoin on näitä näyttelyitä lähellä olevalta taholta lautakunnalle ilmoitettu, että Taiteilijaseura ja Kuvanveistäjäliitto, jotka ovat kirjelmään osallistuneista huomattavimmat, ovat itse valinneet edustajia näyttelyjen toimikuntiin – lukuun ottamatta Italiaan lähetettyä näyttelyä, johon Taideakatemia yksin oli saanut kutsukirjeen ja jossa enempien taiteilijajärjestöjen kuuleminen kävi ajan puutteen takia mahdottomaksi.” Lautakunta myös kiisti Maalariliiton oikeutuksen olla mukana, koska sen mukaan oli kyseenalaista, edustiko kyseinen liitto kylliksi maan taidemaalareita. Se oli suljettu ryhmä, johon kuului vain noin 20 jäsentä. Lautakunta tukeutui tässä Hintzen lausuntoon, koska sanamuotona on: ”on lautakunnalle selitetty”.⁵⁹²

Jäsenistöltään pääkaupunkikeskeinen Maalariliitto ei ollut onnistunut siis luomaan itselleen runsaan seitsemän toimintavuoden aikana selkeää omaa paikkaa kuvataidekentällä. Se pyrki nostamaan itsensä samalle tasolle pitempään toimineiden Taiteilijaseuran ja Kuvanveistäjäliiton kanssa, ja nämä ilmeisesti olivat sen valmiita hyväksymään. Täs-

590 Johannes Haapasalo / Suomen Kuvanveistäjäliitto Taidemaalariiliitolle, Helsinki 10.4.1937. Taidemaalariiliitto ry:n papereita 1930 - - 1965. Hc 17. STSA. KA.

591 Suomen Kuvanveistäjäliiton kokouksen 20.4.1937 pöytäkirja § 2. Kansio 1. SKvIA. KA. Muut kokoukseen osallistuneet olivat Wäinö Aaltonen, Werner Friström, Elias Ilkka, Viktor Jansson, Oskari Janatuinen, Yrjö Liipola, Mauno Oittinen, Ben Renvall ja Carl Wilhelms. Ei ole tietoa, ketkä muut kolme äänestivät allekirjoittamista vastaan.

592 VKltn kokouksen 30.4.1937 pöytäkirja § 2 ja liite 1 (ltn lausunto OPM:lle 15.5.1937). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltn. KA.

sä tapauksessa kentän portinvartijana toimi kuvaamataidelautakuntaan kuultavaksi kutsuttu Suomen taideakatemia sihteeri ja Helsingin Taidehallin johtaja Bertel Hintze, jota tuskin voi pitää puolueettomana arvioijana, kun kyseessä oli Taideakatemian vastaan kohdistettu syytös. Suomen Taideyhdistys ja sen luottamusneuvosto Taideakatemian puolestaan koettiin nimenomaan taiteilijoita edustavana järjestönä, huolimatta sen moninaisista tehtävistä muun muassa Ateneumin kokoelmien haltijana ja huolimatta yhdistyksen jäsenistöstä, joka alusta alkaen oli käsittänyt suurelta osin muita kuin taiteilijoita. Muissa järjestöissä katsottiin, että taideakatemian oli vanhan polven ohjauksessa. Kuvaamataidelautakunta piti itsestään selvänä sitä, että tarvittiin ”yksimielistä yhteistoimintaa”, jotta voitiin koota ”edustavia ja täysipainoisia” taidenäyttelyitä.⁵⁹³

Kysymyksiä herättävä yksityiskohta kuvaamataidelautakunnan lausunnossa on se, ettei siinä missään mainittu Bertel Hintzeä nimeltä sinä henkilönä, jota oli kuultu kirjelmän johdosta. Sen sijaan puhutaan vain ”näitä näyttelyitä lähellä olevasta tahosta”. On kuitenkin vaikea ajatella tuon henkilön olleen kukaan muu kuin Hintze. Miksi nimeä ei mainita? Opetusministeriössä tiedettiin Hintzen toiminta Italiaan vietyä näyttelyn komissaarina ja hänen toimintansa aikaisempien ulkomaille vietyjen näyttelyiden osalta. Koska mahdollisia haastateltavia ei ollut monta, hänen henkilöllisyyttään oli mahdotonta salata niin kuva-aidementän kuin ministeriön suuntaan.

Kiistassa oli tämän jälkeen muutaman kuukauden tauko, mutta asia ei ollut vielä loppuun käsitelty. Opetusministeriö pyysi lausunnon kirjelmästä myös taiteilijoiden syyttämältä osapuolelta, Suomen taideakatemialta. Se käsiteli asiaa kokouksessaan 24.9.1937 – jolloin taideteokset olivat jo palanneet Italiasta takaisin Suomeen – ja hyväksyi Hintzen laatiman lausuntoehdotuksen.⁵⁹⁴ Hintze oli siis sekä vaikuttamassa kuvaamataidelautakunnan lausuntoon että laatinut Taideakatemia lausunnon. Vallan antavaa pääomaa keskittyi pienellä kentällä hänelle huomattava määrä. Lausunnossa yhdyttiin kuvaamataidelautakunnan lausuntoon ja lueteltiin ne näyttelyt, joihin Maalariliiton kirjelmässä viitattiin: ulkoministeriön kustantama suomalaisen maalaustaiteen, kuvanveiston ja grafiikan näyttely Moskovassa 1934 ja Riikassa 1935, ulkoministeriön kustantama retrospektiivinen Suomen taiteen näyttely Berliinissä 1935 ja opetusministeriön ja ulkoministeriön kustantama, Taideakatemia järjestämä retrospektiivinen Suomen taiteen näyttely Milanossa ja Roomassa 1937. Taiteilijaseura ja Kuvanveistäjäliitto olivat osallistuneet kahden ensimmäisen näyttelyn kokoamiseen, joten niiden osalta valitukset olivat Taideakatemia mukaan aiheettomia. Maalariliitosta taas todettiin sama

593 VKltk:n kokouksen 30.4.1937 pöytäkirja § 2 ja liite 1 (ltk:n lausunto OPM:lle 15.5.1937). Pöytäkirjat 1918–1938. VKltkA. KA.

594 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 9. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

kuin kuvaamataidelautakunnan lausunnossa. Taideakatemiaan mukaan se ei ollut keskeinen taiteilijayhdistys, jota voisi pitää ”maamme kaikkia maalareita edustavana”. Siksi kyseinen liitto ei voinut Taideakatemiaan mielestä vaatia asettamista samaan luokkaan kuin muut mainitut järjestöt, ”joista kukin ammattialallaan edustaa maan koko taiteilijakuntaa”.⁵⁹⁵ Lausunnossa on virhe: Taiteilijaseura ja Kuvanveistäjäliitto eivät osallistuneet järjestöinä Moskovan ja Riian näyttelyyn.

Italian näyttelyn osalta lausunnossa esitettiin muissakin yhteyksissä esiin tulleet seikat: kutsu oli tullut Taideakatemiaalle ja kiireinen aikataulu ja avustusten myöhäinen varmistuminen olivat tehneet mahdolltomaksi liittojen edustajien pyytämisen näyttelytoimikuntaan. Taideakatemia myös selitti, että kutsu oli tullut nimenomaan heille, koska Italiaan haluttiin erikoisesti taannehtiva näyttely Suomen taiteesta viimeisen sadan vuoden ajalta, mikä tarkoitti teoksia etupäässä Taideakatemiaan alaisen Ateneumin kokoelmasta.⁵⁹⁶ Tässä esitettiin jälleen, että Italiasta oli pyydetty retrospektiivistä näyttelyä, mille ei löydy tukea säilyneistä asiakirjoista. Taideakatemia katsoi, että taiteilijoilla ei ollut syytä tyytymättömyyteen, koska se valitsi keskuudestaan näyttelytoimikuntaan taiteilijoita, ”jotka mitä suurimmassa määrin nauttivat ammattiveliensä luottamusta ja ovat enimmäkseen saavuttaneet johtavan aseman heidän piirissään”.⁵⁹⁷

Taideakatemiaan mukaan kaikki mainitut ulkomaille lähetetyt näyttelyt olivat saaneet paljon kiitosta ja olleet Suomelle merkittäviä taide- ja kulttuurisaavutuksia. Kirjelmässä mainittuun Oslon näyttelyyn 1936 Taideakatemia ei ottanut kantaa, koska Taiteilijaseura oli järjestänyt sen ilman Taideakatemiaan myötävaikutusta. Se yhtyi kirjelmän toivomuksiin, että ulkomaille lähetettäviä näyttelyitä koskevat avustusanomukset käsiteltäisiin mahdollisimman kiireellisinä. Olihan oman maan taiteen esittäminen ulkomailla ”arvokkaalla ja edustavalla tavalla (...) vastuunalainen tehtävä”. Sen sijaan se ei katsonut voivansa käytännön syistä puoltaa esitystä, että valtioavun ehtona olisi kaikkien kirjelmän allekirjoittaneiden taiteilijajärjestöjen esiintyminen näyttelyn järjestäjinä. Tässä asiassa Taideakatemia pääsi myös näpäyttämään allekirjoittajia: sen mukaan nekään eivät pitäneet ehdotustaan mahdollisena, koska olivat itse jättäneet huomioimatta Suomen graafillisten taiteilijain liiton, joka oli perustamisestaan vuodesta 1931 lähtien järjestänyt menestyksekkäästi näyttelyitä ulkomailla ilman muiden järjestöjen myötävaikutusta. Lausunto päättyi arvokkaanolaiseen ja yhteistyötä korostavaan virkkeeseen: ”Yksityisten taidejärjestöjen täysin vastuuntuntoisen vapauden pohjalla ainoastaan voidaan rakentaa se täydellinen yhteisymmärrys ja hedelmäl-

595 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 9 ja liite 5 (ehdotus OPM:lle annettavaksi lausunnoksi). Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

596 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 9 ja liite 5 (ehdotus OPM:lle annettavaksi lausunnoksi). Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

597 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 9 ja liite 5 (ehdotus OPM:lle annettavaksi lausunnoksi). Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

linen yhteistyö, jota vaaditaan maamme taiteen täysipitoisten ja edustavien näyttelyjen aikaansaamiseksi ulkomailla.”⁵⁹⁸

5.4.11 Näyttelyn vastaanotto

Suomen taiteen näyttelyn Italiassa saamaa suosiota, arvostusta ja menestystä korostettiin monissa eri yhteyksissä. Gian Ferrari iloitsi näyttelyn onnistumisesta, sillä sekä Suomen lähetystön edustajat että avajaisissa läsnä olleet italialaiset viranomaiset olivat olleet siihen tyytyväisiä.⁵⁹⁹ Säilyneiden asiakirjojen ja lehtiutisten mukaan näyttelyssä kävi runsaasti yleisöä sekä Milanossa että Roomassa, mutta mitään tarkempia tietoja kävijämääristä ei ole. Gian Ferrari kirjoitti sadoista päivittäisistä kävijöistä. Menestykseen oltiin tyytyväisiä sekä Italiassa että Suomessa. Lehtiutisten mukaan näyttelyyn tutustui erityisen paljon taiteilijoita ja kulttuuriväkeä.⁶⁰⁰ Gian Ferrarin kutsusta siellä vieraili myös Breran taideakatemian taidehistorian ylempi kurssi opettajansa johdolla.⁶⁰¹ Kesäkuussa Liisi Karttunen kertoi Gian Ferrarille tavanneensa monia ihmisiä, jotka olivat lukeneet lehdistä Milanon näyttelystä ja olivat innoissaan sen menestyksestä. Myös Alessandro Pavolini oli kertonut seuranneensa lehdistä sen menestymistä.⁶⁰²

Lähetystö kehui Gian Ferrarille näyttelyn olleen menestys Milanossa ja samalla innolla se oli otettu vastaan Roomassa. Pietro Tronchille kerrottiin, että heti ensimmäisinä päivinään Rooman-näyttely oli herättänyt kiinnostusta ja ihailua.⁶⁰³ Liisi Karttunen kävi lähes päivittäin ennen sulkemisaikaa Galleria di Romassa ja seurasi yleisön reaktioita. Tyytyväisenä hän raportoi artikkelissaan *Helsingin Sanomissa* näyttelyssä kuulemansa sanat: ”Tämä on oikeaa, rehellistä taidetta.” Karttunen kirjoitti: ”Niin, monta kiitoksen sanaa sai näyttelyssä kuulla, eivätkä kiitosten lausujat aavistaneet, että ne kuuli sieltä kaukaisesta maasta kotoisin oleva, jonka sydäntä ne sanat lämmittivät.” Näyttelyn vartijat toivat hänen luokseen ihmisiä, jotka olisivat halunneet ostaa Edelfeltin, Järnefeltin, Gallen-Kallelan, Rissasen, Sallisen, Cawénin ja muiden teoksia.⁶⁰⁴

Näyttelyn päättymisen jälkeen antamissaan lehtihaastatteluisa Bertel Hintze kertoi näyttelyn menestyneen erinomaisesti; se olikin hänestä edustanut parasta suomalaista taidetta. Ettore Gian Ferrari oli kertonut Hintzelle (kirjeessä, jota ei ole säilynyt?), että puolet näyttelyn teoksista olisi voitu myydä Italiaan hyvästä hinnasta, jolleivät ne olisi isolta osin kuuluneet julkisiin kokoelmiin. Esimerkiksi kaikki Gallen-Kallelan kuusi esillä ollutta teosta olisi haluttu ostaa. Näyttelyn yhtenä huomattavimmista teoksista pidettiin yleisesti Eero Järnefeltin *Raatajat rahanalaiset* -maalausta. Italialaisten lehtien kirjoitusten ja saamiensa tie-

598 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 9 ja liite 5 (ehdotus OPM:lle annettavaksi lausunnoksi). Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

599 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Suomen Rooman-lähetystölle, Milano 22.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA ja Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

600 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 29.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma; Suomen Rooman-lähetystö UM:lle, Rooma 19.7.1937. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA; ”Una Mostra d’Arte italiana in Finlandia.” *Il Regime Fascista – Cremona* 14.7.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA; ”Milanon suomalainen taidenäyttely herättää suurta huomiota ja siihen tulvii väkeä.” US 27.5.1937.

601 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 29.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

602 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 12.6.1937 ja 13.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

603 Suomen Rooman-lähetystö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 30.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma; Suomen Rooman-lähetystö Pietro Tronchille, Rooma 30.6.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

604 Karttunen, Liisi, ”Suomalainen taidenäyttely Roomassa muodostui loistavaksi menestykseksi.” HS 20.7.1937.



MOSTRA DELLA FINLANDIA ALLA GALLERIA DI ROMA.

SUOMEN TAITEEN NÄYTTELY Galleria di Romassa
kesällä 1937. Valokuva näyttelysalista on julkaistu
Amy A. Bernardyn kirjassa *Finlandia e Roma* (1942).

tojen perusteella Hintze esitteli italialaisia eniten kiinnostaneet suomalaiset taiteilijat suurin piirtein aikajärjestyksessä. Heitä olivat maalareista Ferdinand ja Wilhelm von Wright, R. W. Ekman, Werner Holmberg, Fanny Churberg, Aukusti Uotila, Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallala, Eero Järnefelt, Wilho Sjöström, Verner Thomé ja Antti Favén ja nuoremmista maalareista Marcus Collin, Alvar Cawén, Tyko Sallinen, Lennart Segerstråle, Eero Nelimarkka, Olli Miettinen, Hjalmar Hagelstam, B. J. Carlstedt ja Aale Hakava. Lisäksi hän mainitsi Juho Rissasen, Magnus Enckellin ja Pekka Halosen. Kuvanveistäjistä Felix Nylund ja Wäinö Aaltonen olivat erityisen suosittuja; lisäksi Hintze nimesi Emil Cedercreutzin, Emil Wikströmin, Gunnar Finnen ja Viktor Janssonin.⁶⁰⁵ Mainitussa listauksessa oli 23 maalaria ja 6 kuvanveistäjää. Näyttelyssä mukana olleista kuudesta naistaiteilijasta sai Hintzen mukaan enemmän huomiota vain vanhin eli Fanny Churberg. Italialaisen lehdistön huomio kiinnittyi enemmän vanhempiin taiteilijoihin, ja heitähän oli näyttelyssä mukana enemmän. Bertel Hintze korosti, että näyttely oli avannut Suomen taiteelle hyviä myyntimahdollisuuksia Italiassa. Suomeen tuotavat kaksi vaihtonäyttelyä kuuluivat myös näyttelyn tuloksiin, kuten hän asian ilmaisi.⁶⁰⁶

Monissa eri yhteyksissä tuotiin esiin se, että italialaiset lehdet olivat olleet kiinnostuneita näyttelystä.⁶⁰⁷ Gian Ferrari ja Liisi Karttunen onnistuivat sen markkinoinnissa. Ettore Gian Ferrarin mukaan suomalaisesta taidenäyttelystä oli kirjoitettu 79 italialaisessa sanomalehdessä, ja hän piti kirjoitusten määrää yhtenä osoituksena näyttelyn menestyksestä.⁶⁰⁸ Taideakatemia totesi tyytyväisenä näyttelyn hyvän menestyksen kokouksessaan syyskuussa 1937. Pöytäkirjaan on merkitty, että näyttelystä oli ollut satoja mainintoja italialaisissa sanomalehdissä ja että Gian Ferrari oli lähettänyt leikkeet näyttelykomitealle. Hintze oli luovuttanut ne Taideakatemiaan arkistoon,⁶⁰⁹ mutta ne eivät ole säilyneet.

Osa italialaisten lehtien Suomen taiteen näyttelyä koskevista kirjoituksista oli luonnollisesti pieniä uutisia, mutta myös pitempiä ja aiheeseen paneutuvia näyttelyarvioita kirjoitettiin. Liisi Karttusen *Helsingin Sanomille* lähettämän uutisen mukaan roomalaislehdet olivat heti näyttelyn avauduttua osoittaneet sille ”mairittelevaa huomiota”, ja muun muassa *Il Lavoro Fascistassa* oli julkaistu pitkä ja yksityiskohtainen artikkeli.⁶¹⁰ Muutama päivä myöhemmin hän välitti uutisen, että viisi roomalaislehteä, *Il Messagero*, *Il Popolo di Roma*, *Il Giornale d'Italia*, *La Tribuna* ja *Il Tevere Piccolo*, oli julkaissut pitkiä kirjoituksia näyttelystä. Niissä ”etevimmät taidearvostelijat ylistävät (...) näyttelymme arvokkuutta ja taiteemme korkeaa tasoa sekä lausuvat tyydytyksensä siitä, että italialai-

605 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” US 28.8.1937.

606 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” US 28.8.1937; ”Vår konstutställning i Italien.” Hbl 2.9.1937.

607 Ks. esim. Suomen Rooman-lähetystö ELT Tietotoimistolle, Milano 21.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.5.1937; Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 1.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

608 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

609 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 7. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

610 (K), ”Suomen taidenäyttely avattiin eilen Roomassa edustavan kutsuvierasjoukon läsnä ollessa.” HS 29.6.1937. (HS:n kirjeenvaihtajalta.)

set oppivat tuntemaan Suomen syvällistä taidetta, joka kuvastaa hyvin korkeaa omintakeista kulttuuria”. Artikkeleiden yhteydessä oli myös kuvia näyttelyn teoksista.⁶¹¹

Ettore Gian Ferrari suunnitteli tai teki jonkinlaista näyttelykirjaa, ”muistoksi ja näyttelyä koskevan tiedon levittämiseksi”, ja siihen hän halusi kerätä näyttelyä käsitteleviä lehtileikkeitä suomalaisista ja italialaisista lehdistä. Hän keräsi itse kirjoitukset ja uutiset italialaisista lehdistä ja laati niistä myös luettelon.⁶¹² Vastaavasti hän pyysi Hintzeä ja Karttusta lähettämään suomalaisten lehtien näyttelyä koskevat kirjoitukset, ja kumpikin lupasi auttaa. Gian Ferrari keräsi Italiassa lehtikirjoitukset myös Taideakatemiaa varten.⁶¹³ Joko osaksi mainittua kirjaa tai muuten hän suunnitteli myös Liisi Karttusen Suomi-illassa pitämän esitelmän julkaisemista ja pyysi tätä siksi lähettämään sen käsikirjoituksen.⁶¹⁴ Karttunen kiitti julkaisutarjouksesta mutta kieltäytyi siitä, koska hän todennäköisesti pitäisi esitelmän vielä myöhemmin Napolin *Istituto Orientale*ssa.⁶¹⁵

Gian Ferrari oli kärsimätön, kun suomalaislehtien kirjoituksia ei kuulunut ja kyseli niitä useaan otteeseen. Heinäkuun alussa Liisi Karttunen kertoi kirjoittaneensa Milanon-näyttelystä pitkän artikkelin omaan lehteensä *Helsingin Sanomiin*, muttei ollut vielä saanut sitä. Hän lähetti Milanoon joitakin leikkeitä, mutta kertoi samalla, että hän oli ainoa pysyvä suomalainen kirjeenvaihtaja Roomassa, joten muihin suomalaisiin lehtiin ei uutisia tulisikaan.⁶¹⁶ Gian Ferrari sivuutti täysin tämän tosiasian ja kirjoitti vajaa kuukausi myöhemmin konsuli Weilille olevansa pettynyt siihen, että suomalaisten lehtien kirjeenvaihtajat olivat ohittaneet hänen mukaansa lähes hiljaisuudella Milanon-näyttelyn, eivätkä olleet viitanneet hänen galleriaansa tai siihen, mitä hän oli tehnyt.⁶¹⁷

Gian Ferrari valitti samaa asiaa myös Pietro Tronchille ja arveli, että syynä suomalaisen lehdistön äänettömyyteen Milanon näyttelyn menestyksestä oli se, että Suomen lehdistön edustajat Italiassa olivat olleet pakotettuja laiminlyömään sen. Asia hämmästytti häntä, koska hän omien sanojensa mukaan oli oikeaan aikaan kääntynyt Suomen Rooman-lähetystön puoleen ja pyytänyt sitä tiedottamaan suomalaislehtien kirjeenvaihtajapalvelulle näyttelyn merkityksestä.⁶¹⁸ Tästä päätellen hän syytti lähetystöä siitä, ettei se ollut toiminut aktiivisesti näyttelyn esille tuomiseksi Suomessa, ja näki tuon toimimattomuuden tietoiseksi valinnaksi. Gian Ferrari kirjoitti, että näyttely olikin yksinomaan hänen työnsä, uhrauksiansa ja määrätietoisuutensa ansiota. Hän pyysi Tronchia tuomaan nämä asiat oikeiden tahojen tietoon Suomessa ja kertomaan erityisesti Hintzelle ja opetusministeri Hannulalle.⁶¹⁹ Siitä varmasti joh-

611 (K), ”Suomen taidenäyttely saa kiittävät arvostelut Rooman lehdistössä.” HS 1.7.1937.

612 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 25.6.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleri Gian Ferrari Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, [Milano] 17.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Tällaista kirjaa ei ole gallerian arkistossa.

613 Ettore Gian Ferrari / Galleri Gian Ferrari Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, [Milano] 17.7.1937; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 7.4.1937, 21.4.1937 ja 25.6.1937. Galleria Gian Ferrarin arkisto. Yksityiskokoelma, Milano.

614 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 5.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

615 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 12.6.1927. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

616 Liisi Karttunen Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 1.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

617 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 29.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

618 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

619 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

tuu, että kirje on yllättäen kirjoitettu saksaksi: sen pystyisivät suomalaisetkin lukemaan. Koska kirje on nykyisin Bertel Hintzen arkistossa, Tronchin on täytynyt toimittaa se hänelle.

Hintze sai siis tiedon Gian Ferrarin tyytymättömyydestä. Sen johdosta hän kokosi valikoiman Gian Ferrarin lähettämistä lehtikirjoituksista, ja valitut artikkelit tai niiden otteet käännettiin suomeksi ja ruotsiksi. Hintze lähetti valikoiman suomalaisille sanomalehdille, ja mukana seuranneessa lähetekirjeessä hän esitti toiveen, että lehdet julkaisisivat osan italialaisten lehtien arvosteluista, jotta Taideakatemia voisi lähettää tohtori Gian Ferrarille ja muille Italian viranomaisille nähtäväksi sopivan kokoelman asiaa käsitelleitä suomalaisia lehtiä. Hän korosti, että ne tekisivät hyvän vaikutuksen Italiassa ja edistäisivät ”suomalais-italialaisten taidesuhteiden kehittymistä”. Hän myös uskoi italialaisten arvostelujen kiinnostavan suomalaista yleisöä.⁶²⁰

Hintzen lähettämän valikoiman italialaisista arvosteluista tai osan siitä julkaisivat ruotsinkielisistä lehdistä ainakin *Hufvudstadsbladet* ja *Svenska Pressen* ja suomenkielisistä ainakin *Aamulehti*, *Karjala*, *Suomen Sosialidemokraatti* ja *Uusi Suomi*.⁶²¹ Suomen Taideyhdistyksen arkiston uudemmassa osassa on koneella kirjoitettuna ruotsinkielinen valikoima, jossa on artikkelit yhdeksästä lehdestä, ja suomenkielinen valikoima, jossa on artikkelit seitsemästä lehdestä. Niissä on oikeinkirjoituskorjauksia, joten ne lienevät Hintzen korjaamat käännökset. Ruotsinkielisessä valikoimassa on artikkelit seuraavista italialaisista lehdistä (suluissa kirjoittajan nimi): *Il Giornale d'Italia*, Rooma (Carlo Tridenti), *Cronica Prealpina*, Varen (Aldo Pasetti), *La Sera*, Milano (Dino Bonardi), *Il Regime Fascista*, Cremona, *La Tribuna*, Rooma (C. E. Oppo), *Il Lavoro Fascista*, Rooma (Alberto Neppi), *L'Ambrosiano*, Milano (Carlo Carrà), *Il Piccolo* ja *Il Telegrafo*, Livorno. Kaksi jälkimmäistä puuttuu suomenkielisestä valikoimasta. Valikoimassa ei ole alkuperäisten kirjoitusten ilmestymispäiviä.

Hintze kirjoitti valikoiman yhteydessä julkaistavaksi tarkoitetun johdannon, jossa hän korosti Italiassa ilmestyneiden juttujen määrää sekä sitä, että niitä olivat kirjoittaneet Italian huomattavimmat kriitikot. Lisäksi esitettiin yhteenvetona, että arvostelujen yleissävy oli Suomen taiteelle, sekä vanhemmalle että modernille taiteelle, positiivinen.⁶²² *Aamulehdessä* todettiin, että useat italialaiset arvostelijat kirjoittivat pelkän ensivaikutelman perusteella, mutta sen tähden heidän arvostelunsa saattoivat olla erityisen antoisia suomalaisille taiteenystävälle. Roomalaisen *Il Lavoro Fascistan* arvostelija Alberto Neppi oli *Aamulehden* mielestä ”asiallisimmin perillä taiteemme historiallisista vaiheista ja suuntavirtauksista”.⁶²³

620 Bertel Hintze suomalaisten sanomalehtien toimituksille, luonnos syyskuu 1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

621 ”Kirjallisuus ja taide. Suomalainen taide Italiassa...” *Aamulehti* 10.9.1937; ”Vär konst i italiensk press.” *Hbl* 14.9.1937; ”Milanon ja Rooman suomalaisesta taidenäyttelystä.” *Karjala* 11.9.1937; ”Milanon ja Rooman suomalaisesta taidenäyttelystä.” *SSd* 14.9.1937; ”Italienska pressröster om den finländska konstutställningen.” *Sv. Pr.* 9.9.1937; ”Taidepals-ta. Milanon ja Rooman suomalaisesta taidenäyttelystä.” *US* 10.9.1937. *Svenska Pressen* julkaisi viiden lehden kirjoitukset, *Hufvudstadsbladet* saman määrän, mutta osittain eri artikkeleita. *Aamulehdessä* oli neljän lehden jutut ja *Sosialidemokraatissa* ja *Karjalassa* vain *Il Lavoro Fascistan* arvostelu.

622 Johdantoteksti ruotsinkieliseen artikkelivalikoimaan. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA. Johdanto on julkaistu kokonaan *Svenska Pressenissä* 9.9.1937 ja osin *Hufvudstadsbladetissa* 14.9.1937. Suomenkielisissä lehdissä on kaikissa myös johdanto, joka on osittain samansisältöinen.

623 ”Kirjallisuus ja taide. Suomalainen taide Italiassa...” *Aamulehti* 10.9.1937.

Arvostelut olivat yksittäisiä taiteilijoita tai joitakin heidän teoksiaan kuvailevia, poeettisiaakin. Joukossa oli myös enemmän synteisiin pyrkiviä kirjoituksia. Milanolaisen *La Sera* -lehden arvostelija ja taidekirjoittaja Dino Bonardi kirjoitti arvostelunsa lopuksi (suomenkielisen valikoiman mukaan): ”Kokonaisuudessaan tämä näyttely vaikuttaa sisäankääntyneeltä ja jäyhältä laululta. Se on vakavahenkistä, tahtoperäistä, velvollisuudentuntoista, ja se kääntää oivallisesti muotojen kielelle suomalaisten sisäisen olemuksen, heidän luontoon ja jumaluuteen kohdistuvat mietteensä, jollaiset ovat Suomen kansalle tunnusomaisia.” Milanolaiseen *L’Ambrosiano*-lehteen kirjoitti tunnettu taiteilija Carlo Carrà. Häntä olivat näyttelyssä kiinnostaneet eniten Hugo Simberg, Valle Rosenberg, Jalmari Ruokokoski ja Tyko Sallinen. Lisäksi hän piti kiinnostavina useita nykytaiteilijoita mainiten Eemu Myntin, Verner Thomén, Yngve Bäckin, Hjalmar Hagelstamin ja Lennart Segerstrålen, joka oli hänestä hyvin suomalaishenkinen, kuten muutkin mukana olleet suomalaistaiteilijat.

Roomassa ilmestyneen *La Tribunan* arvostelija, tunnettu taidevaikuttaja ja taiteilija Cipriano Efisio Oppo, piti Lennart Segerstrålea näyttelyn ”luonteenomaisimpana”, jopa muita ”suomalaisempaan” taiteilijana, joka tahtoi ”innostuneen romanttisesti kuvata maansa elämää ja kansansa luonnetta”, vaikkakin hänen teoksensa ajoittain olivat pelkkää kuvitusta. Opposta suomalainen kuvanveisto oli lopulta vapautunut klassisista ja pohjoismaalaisista vaikutteista ja nojautui ”Suomen kansan rikkaaseen ja onnelliseen taidetajuun sekä sen koristeelliseen vaistoon”. Kaiken kaikkiaan hän piti näyttelyä hyvin järjestettynä ja kiinnostavana: se tutustutti ”riittävästi” italialaiset ”30.000 (vaiko useamman?) järven maan taiteeseen ja jaloon henkeen”.

Roomalaisen *Il Giornale d’Italia* -lehden kriitikko Carlo Tridenti kävi kirjoituksessaan läpi hänen mielestään suomalaisuutta edustaneita taiteilijoita. Vanhemman polven taiteilijoista tällaisia olivat pisimmän kuvauksen saanut Akseli Gallen-Kallela, jonka henkilöissä oli ”suomalaista veistosmaista karuutta, johon yhtyy uskonnollista hehkua”, Albert Edelfelt sekä melko lyhyin maininnoin Berndtson, Uotila (”Hobila”), Wiik (”Wück”), Schjerfbeck, Blomstedt, Simberg, Sjöström ja Thomé. Seuraavan polven taiteilijat hän sivuutti kansainvälistyylisinä ja totesi, että heitä oli ”paljon nimiä ja vain vähän vaikuttavia tuloksia”. Sen sijaan näyttelyn nuorin taiteilijapolvi herätti hänessä luottamusta: heidän taiteensa osoitti, että suomalaiset taiteilijat olivat palaamassa ”varmempiin ja ylevämpiin muotoihin”. Esimerkkeinä heistä hän mainitsi Mikko Oinosen, Eemu Myntin ja Atte Laitilan. Tridenti myös toi esiin monien

taiteilijoiden Italia-yhteydet aina liioitteluun saakka: Wäinö Aaltonen oli hänen mukaansa opiskellut Roomassa pitkään, vaikka hän todellisuudessa oli siellä vajaa kolme kuukautta keväällä 1923.

Roomalaisessa *Il Lavoro Fascistassa* ilmestynyt pitkä, taidekriitikko Alberto Neppin kirjoittama artikkeli on käännetty kokonaan suomeksi, mutta ei ruotsiksi. Neppi kirjoitti, että vaikka Suomen taiteessa heijastuivat kaikki Länsi-Euroopan kuvataiteen päävirtaukset, se liittyi ”uskollisesti kotoiseen ilmapiiiriin” ja osoitti sekä ”näkemysessään että tekotavassaan pysyviä tunnusmerkkejä, joiden nojalle ei ole vaikeaa muodostaa tarkkapiirteistä ja vakuuttavaa kokonaiskäsitystä”. Hänen mielestään kuvanveistäjät olivat näyttelyssä toisarvoisella sijalla tarkasteltaessa kansallisia piirteitä. Maalareita hän kuvasi ”mietiskeleviksi” ja ”tutkisteleviksi”. Heillä ei ollut paljoa mielikuvitusta tai runollisuutta, joten he pysyivät luonnon tosiseikoissa ja ihmisten jokapäiväisessä elämässä, mutta osasivat ”viisaan jäykällä tavalla graafillisesti eritellä sitä ja saavuttaa hienon selkeitä, tiiviin sekoitettuja vaikutuksia”. Neppi toi esiin suomalaisten Italia-yhteydet. Albert Edelfeltin teos *Ruokolahden eukot kirkonmäellä* muistutti hänestä parhaiden saman ajan venetsialaisten mestareiden teoksia. Käsiteltyään 1800-luvun taiteen hän siirtyi uudempaan todeten, että siirryttäessä impressionismin jälkeiseen ”internationalismiin” kaikki 1800-luvun maalaustaiteen ominaisuudet olivat ”heikentyneet” tai kehittyneet huonoon suuntaan, ”yleensä degeneroituneet”. Hän piti kuitenkin Marcus Collinista. Hyvinä esimerkkeinä sen hetken nykyaiteesta hän mainitsi Oinosen, Myntin, Laitilan, Miettisen ja Heinosen teokset. Sen sijaan ”[m]uut modernit maalaukset eivät” tarjonneet ”kyllin hyviä saavutuksia”. Näyttelyssä esillä ollut kuvanveisto ei Neppistä valaissut ”Suomen kansan elämää ja luonnetta”. Wäinö Aaltosella oli ominaisuuksia, jotka takaisivat ”hänelle paikan ajan yleismaailmallisten taiteilijoiden joukossa”.

Italialaiset arvostelijat etsivät näyttelyn taiteesta suomalaiskansallisia piirteitä, joita he löysivät vanhimmasta ja nuorimmasta taiteilijapolvesta. Keskipolvi oli liian kansainvälistä. Nuo piirteet tulivat ilmi luonnon kuvauksessa ja suomalaisen taiteen vakavuudessa ja tietynlaisessa karuudessa.

5.4.12 Järjestäjien näkemykset näyttelyn menestyksestä

Näyttelyn suomalainen järjestäjä, Suomen taideakatemia oli tyytyväinen näyttelyn saamaan vastaanottoon ja menestykseen. Vuosikertomuksessa kirjoitettiin, että enimmältä osaltaan museon kokoelmista koottu

näyttely ”saavutti erinomaista menestystä ja Italian etevimmät taidearvostelijat käsittelivät sitä seikkaperäisissä kirjoituksissa”.⁶²⁴ Suomen taideakatemia kiitti myös virallisesti Gian Ferraria ”hänen tarmokkaasta avustaan näyttelyn menestymiseksi”.⁶²⁵ Bertel Hintze oli tyytyväinen näyttelyjärjestelyihin sekä Milanossa että Roomassa. Hän kirjoitti jo toukokuussa selvästi positiivisena asiana von Knorringille, että ”Ferrarin raporttien mukaan italialaiset ovat laittaneet suuren koneiston käyntiin näyttelymme takia, erityisesti puolueessa”.⁶²⁶ Suomelle oli tärkeää, että sen ensimmäinen kuvataide-esittäytyminen Italiassa oli virallinen näyttely. Sen virallinen luonne olikin ensimmäisen näyttelypaikan yksityisestä galleriasta huolimatta Suomessa heti selvä, mikä tulee esille monissa asiakirjoissa. Taideakatemian anoessa myöhemmin kunniamerkkejä italialaisosapuolelle se perusteli esitystään näyttelyn ”kauttaaltaan edustavalla, virallisella luonteella”.⁶²⁷ Taidehallin säätiökin totesi näyttelyn jälkeen, että näyttely oli ollut ”edustava ja virallinen” sekä ”harvinainen menestys” ja se ”edisti suurella määrällä Suomen kulttuurin tunnetuksi tekemistä ulkomailla”.⁶²⁸ Rooman osalta virallisuutta ei tarvinnut miettiä hetkeäkään.

Näyttelyidean alullepanija Pietro Tronchi oli tyytyväinen näkemäänsä Milanossa: hän kirjoitti Hintzelle suoraan Galleria Gian Ferrarista ja kertoi voineensa ”omin silmin vakuuttua ensiluokkaisesti järjestetystä” näyttelystä. Tronchin mukaan Gian Ferrari oli osannut hienon taideaistinsa avulla ripustaa näyttelyn erinomaisesti.⁶²⁹ Tronchi saattoi nähdä näyttelyn Roomassakin, sillä hän oli siellä ainakin näyttelyä tehtäessä, koska hän Gian Ferrarin mukaan oli pystynyt itse paikan päällä vakuuttumaan vaikeuksista sen toteuttamiseksi Roomassa.⁶³⁰

Näyttelyn suuresta suosiosta ja menestyksestä kirjoittivat myös Suomen Rooman-lähetystö ja Milanon-konsulaatti vuosikertomuksissaan.⁶³¹ Suomen va. asiainhoitaja von Knorring ei kuitenkaan ollut kaikin osin tyytyväinen, vaikka hän ei sitä virallisiin asiakirjoihin kirjannutkaan. Hintzelle hän kirjoitti yksityisesti näyttelyn menestyksen johtuneen yksinomaan sen taideteosten poikkeuksellisen korkeasta tasosta. Ilman tätä von Knorringin sanoin ”valttia” maailman paraskaan ohjaus ei olisi pystynyt voittamaan niitä monia tekijöitä, jotka vaikuttivat negatiivisesti järjestelyihin Italiassa. Niistä tekijöistä hän mainitsi kirjeessään Hintzelle vain yhden, sopimattoman vuodenajan.⁶³² Von Knorring suhtautui näyttelyn toteuttamis- ja menestysmahdollisuuksiin hyvin epäilevästi jo helmikuussa 1937 poliittisesta tilanteesta ja kireästä aikataulusta johtuen.⁶³³ Lisäksi hän ei pitänyt Gian Ferrarin kaltaisesta yksityisestä yhteistyötahosta. Hän korosti, että näyttely saat-

624 Hintze 1938, 15.

625 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 7. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

626 Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 9.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

627 STA:n kokouksen 8.11.1937 pöytäkirja § 5 ja liite STA UM:lle, Helsinki 22.11.1937. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

628 Helsingin Taidehallin säätiö OPM:lle, Helsinki 24.11.1937. AD 1236/308 1937. OPMA. KA. Taidehalli anoi kirjeessään rahaa Italiasta tulevan vaihtonäyttelyn järjestämiseen.

629 Pietro Tronchi Bertel Hintzelle / STA, Milano 5.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

630 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

631 Suomen Rooman-lähetystön vuosikertomus v. 1937, Rooma 26.3.1938. 5 G Rooma t; Suomen Milanon-konsulaatin vuosikertomus v. 1937. Suomen konsulaattilaitos. Fb 53 Italia. UMA.

632 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

633 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 25.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

toi menestyä ja saada tilaa lehdistössä vain, jos se oli Italian valtion virallisesti tukema näyttely.⁶³⁴ Hän ei ollut selkeästi ryhtynyt vastustamaan hanketta, mutta oli toivonut sen siirtämistä myöhemmäksi ja korostanut tarvetta tehdä näyttelystä Roomassa nimenomaan virallinen vaihtonäyttely.

Ettore Gian Ferrari oli ilmeisen tyytyväinen näyttelyn menestykseen Milanossa, vaikka hän ei ollutkaan pystynyt myymään teoksia. Hän kirjoitti Hintzelle, että heidän aloitteensa oli saanut ansaitsemansa menestyksen, ja hän saattoi olla tyytyväinen siitä, mitä oli tehnyt Suomen ja suomalaisten puolesta.⁶³⁵ Gian Ferrari koki, että koko näyttelyn järjestäminen ja sen menestys olivat yksinomaan hänen ansiotaan, kuten hän kirjoitti Pietro Tronchille.⁶³⁶ Liisi Karttuselle hän valitti, että Karttusen ohella kukaan muu ei ollut auttanut häntä: ”Uskokaa, että työ järjestyksessä ja valmistelussa on ollut valtava.”⁶³⁷ Weilin tiedetään kuitenkin auttaneen Gian Ferraria ainakin joissakin tehtävissä, ja hän myös sai sen aktiivisen tukemisen tehtäväkseen Suomen ulkoministeriöltä.⁶³⁸ Toisaalta näyttely tuli valmiina Suomesta, mutta käytännön järjestyksessä Milanossa ja markkinoinnissa oli luonnollisesti paljon tekemistä. Lisäksi ensikertalaiselle näyttelyn tuominen ulkomailta muun muassa tullauksineen oli kaikki uutta. Gian Ferrarilla oli joka tapauksessa selvä tarve korostaa suurta työtä, jonka hän teki näyttelyn hyväksi. Gallerialla oli tuskin muuta pysyvää henkilökuntaa, mutta Gian Ferrarin kirjeestä Liisi Karttuselle selviää, että galleristin apuna oli morsian ja tuleva vaimo taiteilija Alba Bortolotti.⁶³⁹

Gian Ferrari oli myös voimakkaasti sitä mieltä, että juuri ne henkilöt, joiden ”sydäntä lähinnä olisi pitänyt olla suomalaisen näyttelyn menestys eli Suomen edustaja Italiassa”, olivat osoittaneet näyttelyä kohtaan suurta välinpitämättömyyttä tai jopa vastenmielisyyttä.⁶⁴⁰ Hän kirjoitti siitä sekä Pietro Tronchille että Federico Weilille. Viittaus Suomen va. asiainhoitajaan Helge von Knorringiin oli hyvin suora. Milanon konsulia Weiliä hän ei voinut tarkoittaa, koska hän puhui nimenomaan Suomen edustajasta Italiassa ja Weil oli mukana järjestelypuhissa ainakin taustatukena.⁶⁴¹ Lisäksi Gian Ferrari ei pitänyt siitä, että näyttely siirrettiin Roomaan, jolloin se vei huomiota pois Milanosta, etenkin kun häntä ei otettu mukaan Rooman osuuden järjestämiseen eikä kutsuttu avajaisiin.⁶⁴² Helge von Knorringin asenne Gian Ferraria kohtaan oli epäilevä, jopa kielteinen, ja laskuistakin tuli kiistaa. Tämä kaikki aiheutti skismaa heidän keskinäisissä suhteissaan. Osoituksena ongelmista yhteistyössä on von Knorringin vastauskirje Hintzelle lokakuussa 1937, kun Hintze oli kysynyt lähetystön näkemystä siitä, kenelle italialaisista

634 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 25.2.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

635 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle / STA, Milano 22.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

636 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

637 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 15.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

638 UM konsuli Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 17.4.1937, sähkö. Suomalaisen taidenäyttelyn järjestäminen Milanoon. Fb 65 Italia. UMA.

639 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Liisi Karttuselle, Milano 15.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

640 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Kansio 8. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 29.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

641 Gian Ferrari keskusteli näyttelyyn liittyvistä asioista Weilin kanssa ja sai tältä neuvoja ja apua. Gian Ferrari piti myös Weiliä ajan tasalla näyttelyn järjestämiseen liittyvissä asioissa. Ks. esim. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 17.3.1937, 26.3.1937, 1.4.1937, 2.4.1937, 6.4.1937, 23.4.1937, 24.4.1937 ja 1.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

642 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Federico Weilille / Suomen Milanon-konsulaatti, Milano 29.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Weil lähetti Gian Ferrarin kirjeen lähetystöön Roomaan.

yhteistyökumppaneista tulisi anoa suomalaista kunniamerkkiä. Kirjeen sävy Gian Ferraria koskeissa kohdissa ei ole arvostava. Von Knorring nimittää Gian Ferraria ”herra taidekauppiaaksi” ja kirjoittaa hänen ”epäluotettavuudestaan”.⁶⁴³

5.4.13 Kunniamerkit

Viralliseen näyttelyvaihtoon kuului usein se, että näyttelyn jälkeen kumpikin tai ainakin toinen maa myönsi näyttelyn järjestämiseen keskeisesti osallistuneille toisen maan edustajille kunniamerkin. Ne olivat selkein palkinto maiden välisten kulttuurisuhteiden hoitamisesta ja yksi selkeimmistä keinoista liittää maita toisiinsa. Kunniamerkit otettiin esille Suomen taideakatemian kokouksessa syyskuussa 1937, jolloin Hintzelle annettiin tehtäväksi tiedustella yksityisesti von Knorringilta Roomasta, keille italialaisille tulisi ehdottaa myönnettäväksi Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan kunniamerkki.⁶⁴⁴ Hintze oli itse asiassa maininnut asiasta von Knorringille jo toukokuussa 1937.⁶⁴⁵ Hän sai kyselynsä von Knorringilta pitkän vastauksen, jossa tämä aluksi neuvoi nimenomaan Taideakatemiaa hakemaan kunniamerkkejä Suomessa, koska sen puheenjohtaja Oskari Mantere kuului ritarikunnan kapituliin ja pystyi siten itse parhaiten valvomaan, että omat esitykset menisivät läpi.⁶⁴⁶

Milanon näyttelyn osalta von Knorringista tulivat kyseeseen ainoastaan Ettore Gian Ferrari ja Pietro Tronchi näyttelyn aloitteentekijöinä. Jälkimmäinen oli kuitenkin kuollut, ja koska Suomi ei jakanut postuumeja kunniamerkkejä, jäljelle jäi vain Gian Ferrari siitä huolimatta, että von Knorringilla ei ollut korkeat käsitykset hänestä. Oli kuitenkin hänen ansiotaan, että näyttely ylipäättään lähetettiin Italiaan. Muuten näyttely Milanossa oli luonteeltaan niin yksityinen, ettei ollut viranomaisia tai instituutioita, jotka olisi pitänyt ottaa huomioon kunniamerkkien jaossa. Von Knorring ehdotti, että Gian Ferrarille anottaisiin toisen luokan ritarimerkkiä. Se riittäisi hänelle, koska hän oli niin nuori eikä hänellä ollut ennestään italialaisia kunniamerkkejä.

Rooman näyttelyssä kutsujina oli kolme italialaista instituutioita: ulkoministeriö, kansankulttuuriministeriö ja ammatinharjoittajien ja taiteilijoiden konfederaatio, jota von Knorring luonnehti fasistiseksi puolueinstituutioksi. Ulkoministeriön rooli oli hänestä lähinnä nimellinen; ulkoministeri, kreivi Ciano oli näyttelyn toinen suojelija. Sen saattoi siksi jättää sivuun kunniamerkkiasiansa. Kaksi muuta instituutiota oli osallistunut olennaisesti näyttelyn järjestämiseen. Kansankulttuuriministeriöstä mahdollisia saajia oli kaksi. Ministeriön toimistopäällikkö,

⁶⁴³ Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

⁶⁴⁴ STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 7 ja liite 4. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

⁶⁴⁵ Bertel Hintze Helge von Knorringille, Helsinki 9.5.1937. Kirjeistö F 119. Suomen Rooman-lähetystön arkisto. OMA.

⁶⁴⁶ Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

paroni Giuseppe Vitaliano Confalonieri oli toiminut aktiivisesti, kun näyttelyaloite oli hukkaa byrokratian sokkeloihin. Toisaalta oli mahdollista antaa kunniamerkki ministerin yksityissihteerille tohtori Annibale Scicluna-Sorgelle, joka edusti ministeriötä näyttelypaikan, Galleria di Roman, hallituksessa. Von Knorringin mielestä hänen kauttaan voitaisiin osoittaa paremmin kiitollisuutta ministeri Dino Alfieria kohtaan. Ministeri itse saattoi tuskin tulla kysymykseen, koska hänelle pitäisi hänen asemansa ja arvonsa vuoksi myöntää vähintään suurristi, mikä olisi vaikea viedä läpi Suomessa. Confalonierille ja Sciclunalle sopisi molemmille ensimmäisen luokan ritarimerkki.

Ammatinharjoittajien ja taiteilijoiden konfederaation kohdalla von Knorringin mielestä ei voinut ohittaa sen puheenjohtajaa kansanedustaja Alessandro Pavolinia. Hän oli vanhan Suomen ystävän Paolo Emilio Pavolinin poika, joka oli monin tavoin tuonut esiin kiinnostuksensa Suomea kohtaan. Von Knorring korosti hänen myös kuuluvan nuoremman fasismin sisäpiiriin ja uumoili hänelle vielä loistavaa urakehitystä. Hänet mainittiin tuolloin ehdokkaana seuraavaksi kansankulttuuriministeriksi, sillä paikan oletettiin vapautuvan pian. Von Knorring piti häntä tärkeänä henkilönä kaiken tulevan, Italian kanssa tehtävän kulttuurivaihdon kannalta. Siksi olisi hyvä myöntää hänelle nyt kunniamerkki. Vaikka hän oli suhteellisen nuori (noin 40-vuotias), hän oli jo korkeassa asemassa, fasistirankin mukaan kenraali-majurin asemassa, joten hänelle tuli hakea ensimmäisen luokan komentajamerkkiä.

Von Knorringin mielipide oli, että kunniamerkki tulisi myöntää näyttelyn yhteydessä kolmelle italialaiselle. Hän kertoi ”rehellisesti” toivovansa, että pian tulisi toinen tilaisuus myöntää suomalainen kunniamerkki taiteilijoiden syndikaatin pääsihteerille, *Onorevole* Antonio Marainille, joka oli kirjoittanut luettelon ”sympaattisen esipuheen” ja puhunut näyttelyn avajaisissa Roomassa. Toisella tilaisuudella hän viittasi muun muassa siihen, että Maraini suunnitteli tuolloin tulevana tammikuussa 1938 Helsinkiin virallisen italialaisen taidenäyttelyn komissaarina. Suunnitelmissa oli, että hän pitäisi silloin esitelmää Italian modernista taiteesta. Lisäksi Maraini oli Venetsian biennaalin pääkomissaari ja halusi kutsua sinne seuraavana keväänä Wäinö Aaltosen ja yhden suomalaisen maalarin. Hänen virallinen asemansa ja aikaisemmat kunniamerkinsä vaativat toisen luokan komentajamerkkiä. Rooman ripustuksesta huolehtinut kansanedustaja ja taidemaalari Orazio Amato voitiin unohtaa. Hän ei ollut Galleria di Roman varsinainen intendentti, vaan oli joutunut ottamaan tehtävän vastaan, kun gallerian varsinainen

intendentti oli erotettu. Von Knorring arveli, että suomalaisille tuskin tulisi toista tilaisuutta olla yhteydessä häneen, joten kunniamerkkiä ei tarvittu senkään takia.⁶⁴⁷

Taideakatemia käsitteli kunniamerkkiasiaa uudelleen kokouksessaan marraskuun alussa. Silloin päätettiin anoa kunniamerkkejä kaikille von Knorringin mainitsemille henkilölle. Ulkoministeriölle lähetetyssä kirjeessä esitettiin myös perustelut. Yleisperusteluna oli se, että näyttelyllä oli ”kauttaaltaan edustava, virallinen luonne”, koska suomalaisessa kunniakomiteassa oli kaksi ministeriä, ministeriöiden huomattavia virkamiehiä sekä kuvaamataidelautakunnan puheenjohtaja ja maan keskeisten taidejärjestöjen edustajat. Lisäksi kyseessä oli ensimmäinen näyttely, johon Taideakatemia lainasi museon arvokkaimmat taideteokset. Kirjeessä esitettiin tohtori Ettore Gian Ferrarille toisen luokan ritarimerkkiä, koska hän teki aloitteen näyttelyyn sekä johti henkilökohtaisesti ja myös suurimmaksi osaksi kustansi järjestelyt Milanossa. Taideakatemia ei tehnyt valintaa Confalonierin ja Scicluna-Sorgen välillä, vaan esitti kummallekin ensimmäisen luokan ritarimerkkiä. Ensimmäiselle, koska hän oli ”erittäin tehokkaasti kiirehtinyt Italian viranomaisia näyttelykysymyksen käsittelyssä ja tehnyt sen kautta mahdolliseksi näyttelyn siirtämisen Roomaan”, ja jälkimmäiselle, koska hän oli kansankulttuuriministeriön virallinen edustaja Galleria di Roman hallituksessa ja näyttely järjestettiin siellä hänen henkilökohtaisessa valvonnassaan. Ensimmäisen luokan komentajamerkkiä esitettiin Alessandro Pavolinille, joka perustelun mukaan oli ”myöskin lukuisissa muissa tilaisuuksissa” osoittanut ”suurta harrastusta maatumme kohtaan”.⁶⁴⁸

Ulkoministeriö lähetti esityksen vielä lausuntoa varten Suomen Rooman-lähetystöön, mikä ilmenee kirjeen merkinnöistä. Tammi-kuussa 1938 Liisi Karttunen selvitti Roomassa MinCulPopista, millaisia kunniamerkkejä Pavolinilla, Confalonierillä ja Scicluna-Sorgella oli entuudestaan, sillä nyt myönnettävät oli arvoltaan suhteutettava niihin.⁶⁴⁹ Kunniamerkit myönnettiin 11.3.1938 Suomen taideakatemian tekemän esityksen mukaisesti.⁶⁵⁰

Myös Italiassa myönnettiin kunniamerkki näyttelyyn liittyen. Sellaisen sai itseoikeutetusti näyttelyn suomalainen komissaari ja järjestelyt Suomessa hoitanut Bertel Hintze. Koska kunniamerkki myönnettiin vasta syyskuussa 1938, sen myöntämiseen vaikuttivat todennäköisesti Suomen taiteen näyttelyn lisäksi Taidehallissa 1937 ja 1938 järjestetyt italialaiset näyttelyt. Hintze sai Corona d’Italian Ritarikunnan upseeriluokan (*grado di Ufficiale*) kunniamerkin.⁶⁵¹

647 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

648 STA:n kokouksen 8.11.1937 pöytäkirja § 5 ja liite STA UM:lle, Helsinki 22.11.1937. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA.

649 Orlando di Collalto / MinCulPop Liisi Karttuselle / Suomen Rooman-lähetystö, Rooma 3.1.1938 ja 10.1.1937. ”Esposizione d’arte finnica nella Galleria Gian Ferrari di Milano e nella ”Galleria di Roma” a Roma.” I-25-II. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

650 STY:n arkistossa olevaan UM:lle osoitetun kirjeen kopioon on myöhemmin kirjoitettu lyijykynällä teksti: ”Myönnetty 11.3.1938”. Gian Ferrari kiitti toukokuussa kunniamerkistä ja kunniasta, jonka Suomi oli näin halunnut hänelle antaa. Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Tauno Jalannille / Suomen Rooman-lähetystö, Milano 7.5.1938. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

651 Kunniakirja. MAE Bertel Hintzelle, Rooma 5.9.1938. Kansio 1. Biographica. BHA. KKA.

NUOTS 1937 Italianalaisten

TAIDEHALLI • KONSTHALLEN



21. IX.—10. X. 1937

ITALIALAISTEN NAISTAITEILIJAIN
NÄYTTELY

UTSTÄLLNING AV ITALIENSKA
KONSTNÄRINNOR

ITALIALAISTEN *naistaiteilijain näyttely* / *Utställning av italienska konstnärinnor* Helsingin Taidehallissa syksyllä 1937. Näyttelyluettelon kansi.

VTM:n KIRJASTO.

5.5 "HE OVAT TULLEET!" ITALIALAISET NAISTAITEILIJAT HELSINGISSÄ JA TAMPEREELLA SYKSYLLÄ 1937

5.5.1 Näyttelyn tausta ja järjestäjät

Vaihtonäyttelyiden saaminen Italiasta oli Suomessa esillä saman tien, kun Suomen taiteen näyttelyä ryhdyttiin tekemään Italiaan

vuonna 1937. Ne olivat suomalaisille kannustin järjestää Suomen taiteen näyttely Italiassa ja Italian viranomaisille järjestää Milanoon viety suomalainen näyttely Roomassa. Näyttelyt saatiin Suomeen nopeasti: heti saman vuoden syksyllä nähtiin Helsingissä ja Tampereella italialaisten naistaiteilijoiden näyttely ja vuoden 1938 alussa Helsingissä modernin italialaisen maisemamaalauksen näyttely. Syksy 1937 ja kevät 1938 olivat kaiken kaikkiaan vilkasta ulkomaisten näyttelyiden aikaa. Syksyllä oli Helsingissä italialaisnäyttelyn lisäksi esillä ruotsalaisen Alex Fridellin muistonäyttely, bulgarialaisen Olga Šehanova-Šiskovan yksityisnäyttely ja skandinaavinen näyttely. Unkarilaista kansantaidetta esiteltiin Viipurissa, Tampereella ja Turussa. Hintzen mukaan vuodelle 1938 oli tulossa enemmän ulkomaisia taidenäyttelyitä kuin koskaan aikaisemmin oli ollut Taidehallin yhden vuoden ohjelmassa: italialaista maisemataidetta, uuden ajan ranskalaista grafiikkaa, unkarilaista maalaustaidetta, tšekkoslovakialaista grafiikkaa ja vielä syksyllä norjalaisen taiteen suurnäyttely. Koettiin, että suomalainen taide-elämä oli vilkastumassa kansainvälisesti.⁶⁵² Vuoden 1938 alussa kirjoitettiin, että "[k]uvaamataide on nyt Helsingissä joutunut ulkomaalaisten vierailujen pyörteeseen".⁶⁵³

Naistaiteilijoiden näyttelyn järjestämisestä sovittiin tekeillä olleen Italiaan vietävän Suomen taiteen näyttelyn innostamana. Bertel Hintze lähetti maaliskuun alussa 1937 Italiaan Helsingin Taidehallin johdon kutsun järjestää Suomessa syyskuussa italialainen näyttely. Alkuperäisen saksankielisen kutsun mukaan Italiasta kutsuttiin naistaiteilijoiden järjestö organisoimaan näyttely. Kutsu lähetettiin Natalia Molalle, jonka ajateltiin käytännössä kokoavan näyttelyn, ja se esitettiin yhteisymmärryksessä CAUR:n Suomen asiamiehen maestro Pietro Tronchin kanssa.⁶⁵⁴

MinCulPopin arkiston kahdesta eri osasta löytyy kutsusta italiantieliset käännökset, jotka kuitenkin eroavat sisällöltään toisistaan. Yksi käännös on ulkomaille suunnatusta propagandasta vastanneen osaston *Nuclei per la propaganda in Italia e all'esteron* eli NU.P.I.E:n arkistossa Natalia Mola -kansiossa.⁶⁵⁵ Toinen on *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* arkistossa "Mostra d'arte Italiana" -kan-

- 652 Tiedot näyttelyistä ks. "Taidetta kohtaan yleisön harrastus tuntuvasti nousut. (...) Keväällä suuria ulkomaalaisia näyttelyjä." *Karjala* 7.10.1937; "Näkökulmastamme. Katsaus kotimaiseen taide-elämään." *Karjalan Taide- ja kirjallisuusliite*. Lokakuu 1937, 16.
- 653 "Näkökulmastamme. Katsaus kotimaiseen taide-elämään." *Karjalan Taide- ja kirjallisuusliite*. Tammikuu 1938, 15.
- 654 *Mostra d'Arte Italiana Helsinki*. P. I – 25/9. *Finlandia* 1937 I 25, 26. *Finlandia sottofasc*. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS; Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (kopio saksankielisestä alkuperäisestä kirjeestä). *Mostra in Finlandia*. Liitteet I C ja I D Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 655 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (kopio saksankielisestä alkuperäisestä kirjeestä); Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (italiantielinen käännös kirjeestä). *Mostra in Finlandia*. Liitteet I C ja I D Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

siossa.⁶⁵⁶ Natalia Mola -kansioista löytyvässä versiossa alkuperäistä tekstiä on muutettu. Siinä kutsujana on Helsingin valtiollisen taidehallin johto – Taidehallin ”valtiollisuus” toistuu useissa italialaisissa asiakirjoissa – joka kutsui nimenomaan Molan järjestämään näyttelyyn, jossa olisivat edustettuina osa niistä italialaisista naistaiteilijoista, jotka olivat olleet mukana hänen jo aikaisemmin järjestämässään yhteisnäyttelyssä. Naistaiteilijoiden järjestöstä, jolle kutsu oli alun perin lähetetty, ei mainittu siinä sanaakaan, ei edes kulujen jakamista koskevassa kohdassa.⁶⁵⁷ Saksankielisessä Hintzen kirjeessä nimittäin sanottiin, että kyseisen järjestön tulisi vastata teosten kuljettamisesta Italiasta Helsinkiin ja takaisin sekä vakuutuksista, kun taas tässä italiankielisessä käännöksessä nuo kulut tulisivat Molan näyttelyyn valitseman 5–6 taiteilijan vastuulle. Toinen käännös MinCulPopin edeltäjän lehdistö- ja propagandaministeriön propagandaosaston arkistossa sen sijaan vastaa saksankielistä kutsua. On todennäköistä, että muutettu versio on tehty Molan aloitteesta. Käsittelen myöhemmin tarkemmin Natalia Molaa (1893–1981), ja nämä muutokset, jotka nostavat hänen rooliaan näyttelyhankkeessa, saavat siinä lisätaustaa hänen muusta toiminnastaan ja tavastaan joskus muunnella totuutta itselleen edulliseen suuntaan.

Fasistisessa Italiassa toimi naistaiteilijoiden ammattijärjestö, *Associazione Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate* ANFDAL, jonka näyttelyihin Natalia Mola osallistui ainakin vuoden 1933 toukokuussa Milanossa ja vuosina 1937 ja 1941 Milanossa ja Genovassa.⁶⁵⁸ Sen lisäksi hän antamiensa tietojen mukaan organisoij järjestön ensimmäisen alueellisen näyttelyn Galleria Milanossa.⁶⁵⁹ ANFDAL perustettiin vuonna 1929 yhtenä ensimmäisenä naisten ammattiyhdistyksistä, ja se jakautui ryhmiin muun muassa ammatin perusteella. Se pääsi vuonna 1930 edustamaan naisammattilaisia kansallisessa syndikaatissa. Ensimmäisen vain naistaiteilijoille tarkoitetun näyttelyn se järjesti vuonna 1929 ja ryhtyi sen jälkeen organisoimaan erilaisia provinssien ja alueellisia näyttelyitä.⁶⁶⁰ Pikku hiljaa se otti pääosan haltuunsa naistaiteilijoiden näyttelyiden järjestämisen Italiassa. Naisten osuus italialaisissa yhteisnäyttelyissä kasvoi vähitellen 1930-luvun kuluessa, mutta pysyi edelleen marginaalisena: se nousi kolmesta yhdeksään prosenttiin osallistujista. Toisaalta pelkästään naisille tarkoitettujen näyttelyiden määrä oli suuri. Synnöve Malmström toteaaakin italialaisen Sabrina Spinazzèn tutkimuksiin nojautuen, että naisille luotiin eräänlainen reservaatti, jossa heidän tuli pysyä ja jossa järjestettyjen kilpailujen teematkin suuntautuivat perinteisesti naiselliseksi katsottuihin teemoihin, äitiyteen ja lapsiin.⁶⁶¹ Fasistisen valtion laajalti harjoittama eri taiteen lajien tukeminen ei juurikaan ulottunut naisiin.⁶⁶²

656 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (kopio saksankielisestä alkuperäisestä kirjeestä); Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (italiankielinen käännös kirjeestä). ”Mostra d’arte Italiana Helsinki” P I -25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

657 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (italiankielinen käännös kirjeestä). Mostra in Finlandia. Liitteet I C ja I D Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

658 Natalia Molan itse laatimat luettelot yksityis- ja ryhmänäyttelyistään sekä saamistaan palkinnoista ja julkisista ostoista ks. ”Elenco mostre personali e collettive di N. Mola” (1914–1972) ja ”Premi ottenuti da Natalia Mola” (1933–1977). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

659 Tämän näyttelyn suojelijana tai sen kunniakomitean puheenjohtajana toimi Suomen näyttelyn Milanon osuuden suojelija Bergamon herttua ja varapuheenjohtajana herttuatar Xenia Visconti di Modrone Berlingieri. Ks. Natalia Molan itse laatimat luettelot yksityis- ja ryhmänäyttelyistään sekä saamistaan palkinnoista ja julkisista ostoista: ”Elenco mostre personali e collettive di N. Mola” (1914–1972) ja ”Premi ottenuti da Natalia Mola” (1933–1977). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

660 de Grazia 2007, 342–343.

661 Malmström 2006, 121.

662 de Grazia 2007, 333.

Vaikka ammattijärjestöt olivatkin nimenomaan fasismille tyyppillinen piirre, naisten taidetta pyrittiin institutionalisoimaan sotienvälisellä ajalla muuallakin Euroopassa. Tutta Palin on todennut, että erilaiset naisjärjestöt osallistuivat aktiivisesti ”naistaiteen” kategorian vakiinnuttamiseen. Toisaalta sitä käytettiin myös välineenä syrjintään.⁶⁶³ Suomen taiteen näyttelyssä Italiassa mukana olleiden naisten osuus (vajaan 7 %) vastasi suurin piirtein italialaisissa kotimaan näyttelyissä mukana olleiden naisten määrää. Naisten pääseminen mukaan italialaisiin ulkomaille vietyihin kansallisen tason näyttelyihin oli kuitenkin erittäin vaikeaa, ja naisten määrä Suomen virallisessa näyttelyssä herätti naistaiteilijoiden näyttelyn komissaarin Natalia Molankin huomion.⁶⁶⁴

Ilmeisesti lehdistö- ja propagandaministeriössä keväällä 1937 tehdyssä muistiossa, jonka liitteenä ovat kutsukirjeen ja sen käännöksen kopiot, todettiin, että Suomen valtio suomalaisen Taidehallin johtajan tohtori Hintzen ominaisuudessa oli kutsunut henkilökohtaisesti kreivitär Cenci Molan⁶⁶⁵ tämän taiteilijan ja organisaattorin kykyjen johdosta kokoamaan Suomea varten joidenkin merkittävimpien naismaalareiden ja -kuvanveistäjien teosten näyttelyn. Lisäksi tuotiin esiin, että Mola oli jo aikaisemmin kaksi kertaa järjestänyt tällaisen näyttelyn, ja niistä kumpikin, niin Milanossa kuin Roomassa järjestetty, olivat menestyneet. Mola oli jo tässä vaiheessa saanut kuvanveistäjä, prinsessa Bonan näyttelyn suojelijaksi ja osallistumaan näyttelyyn omilla teoksillaan. Tässä vaiheessa suunniteltiin, että näyttelyyn osallistuisi 8–10 taiteilijaa.⁶⁶⁶

Liisi Karttunen haastatteli kreivitär Molaa Roomassa elokuussa 1937, jolloin naistaiteilijoiden näyttelyn teokset olivat jo matkalla Suomeen. Edellisen kerran he olivat tavanneet Suomen taidenäyttelyn avajaisissa Roomassa kesäkuun lopulla, ja kreivitär oli puhunut ”innostuneesti kauniista ja edustavasta näyttelystämme, taiteemme korkeasta tasosta ja luonnollisestikin, naisena, näyttelyyn osaaottavista naistaiteilijoistamme, jotka olivat niin erinomaisesti edustettuina”. Samassa yhteydessä Mola esitteli jo joitakin syksyn näyttelyn taiteilijoita.⁶⁶⁷ En ole löytänyt arkistojen asiakirjoista tukea Synnöve Malmströmin esittämälle hypoteesille, että Liisi Karttunen olisi kuulunut naistaiteilijoiden näyttelyn Suomeen tuomisen ”liikkeellepaneviin, ellei puhtaasti aloitteentekeviin” toimijoihin⁶⁶⁸. Karttunen ja Mola olivat varmaan keskustelleet aiheesta tavatesaan Roomassa kesäkuussa, mutta Hintzen kutsu oli jo maaliskuulta.

Vain puoli vuotta ennen Suomen taiteen näyttelyä Natalia Mola oli ollut komissaarina naistaiteilijoiden näyttelylle Galleria Gian Ferrarissa Milanossa. Kyseinen näyttely, *Prima Rassegna della Donna Italiana nel campo delle arti figurative*, oli gallerian avajaisnäyttely, joka avattiin

663 Palin 2004, 12.

664 Karttunen, Liisi, ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Helsinkiin, Kreivitär Mola saapuu Suomeen syyskuussa.” HS 15.9.1937.

665 Natalia Molaa kutsutaan välillä Natalia Cenci Molaksi, sillä hänen entinen miehensä oli Vittorio Cenci.

666 Muistio koskien sekä Suomen taiteen näyttelyä Italiassa että italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyä Suomessa, s.d. Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

667 Karttunen, Liisi, ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Helsinkiin, Kreivitär Mola saapuu Suomeen syyskuussa.” HS 15.9.1937.

668 Malmström 2006, 122.

17.11.1936. Mola kutsui osallistujat, ja taiteilijoille lähetetyn kutsukirjeen mukaan näyttely järjestettiin tiukkojen valintakriteerien mukaan, joten se olisi tasoltaan ensiluokkainen ja kaikki kutsutut olivat Italian naistaiteilijoiden merkittävimpiä. Kirjeen mukaan uusi galleria halusi järjestää nimenomaan naistaiteilijoiden näyttelyn avajaisnäyttelynsä kunnioittaakseen naisten taiteellisen toiminnan arvostamisen modernia henkeä.⁶⁶⁹ Kertoessaan näyttelystä *Corriere della Sera* -lehdessä Natalia Mola korosti naisen uutta roolia yhteiskunnassa sekä sitä, että naiset olivat voittaneet heihin taidemaailmassa kohdistetun torjunnan. Lausunto oli liian optimistinen, sillä kuten Galleria Gian Ferrarin historiaa tutkinut Tiziana Rota toteaa, näyttely sai osakseen myös nurjaa tai isällisen alentuvaa suhtautumista. Näyttely oli joka tapauksessa menestys, ja se huomioitiin laajasti lehdistössä. Näyttelyn avulla Galleria Gian Ferrari myös astui virallisesti milanolaiselle taidekentälle. Avajaiset olivat seurapiiritapahtuma Milanossa, mihin vaikutti osaltaan se, että niihin osallistui Italiassa tuolloin maanpaossa asunut Espanjan kuningas Alfonso XIII. Molan hänestä maalaama muotokuva oli mukana näyttelyssä.⁶⁷⁰

Tuskin on sattumaa, että Mola oli mukana näissä molemmissa näyttelyissä. Etsittäessä Suomeen lähetetyn näyttelyn alullepanijoita yksi linkki liittyyne Galleria Gian Ferrariin, jossa järjestettiin sekä naistaiteilijoiden että Suomen taiteen näyttelyt. Sen sijaan gallerian arkistossa säilyneiden kirjeiden valossa ei näytä siltä, että Ettore Gian Ferrari olisi vaikuttanut Molan valintaan.⁶⁷¹ *Ajan Suunnan* mukaan Natalia Mola oli näyttelyn aloitteentekijä, joka oli lausunut Italiassa ajatuksen näyttelyn järjestämisestä Suomen taidenäyttelyn innoittamana.⁶⁷² Naistaiteilijoiden mukana olo Suomen taiteen näyttelyssä rohkaisi ehkä Molaa näyttelyn kokoamisessa: sille voisi odottaa suopeata vastaanottoa, kun naisia oli otettu mukaan niinkin monta kuin kuusi viralliseen edustusnäyttelyyn. Hintzen kutsu oli kuitenkin kirjoitettu jo maaliskuun alussa, jolloin Suomen taiteen näyttelyä vasta suunniteltiin. Milanon lisäksi Mola oli järjestänyt maaliskuussa 1937 naistaiteilijoiden näyttelyn omassa ateljeessaan Roomassa. Se oli hänen antamiensa tietojen mukaan ainakin suureksi osaksi sama kuin Gian Ferrarilla ollut. Teokset olivat esillä ”yksityisesti”.⁶⁷³ Joka tapauksessa Galleria Gian Ferrarin naistaiteilijoiden näyttely teki ajankohtaiseksi sekä ajatuksen naistaiteilijoiden näyttelystä että Natalia Molasta yleensä näyttelykomissaarina samaan aikaan, kun Suomen taiteen näyttelyä ryhdyttiin toteuttamaan.

Pietro Tronchilla oli tärkeä osuus naistaiteilijoiden näyttelyn järjestämisessä, ja jo Hintzen kutsukirje todistaa hänen keskeisestä roolistaan hankkeen alkuun saattamisessa. Tronchi kertoi näyttelystä

⁶⁶⁹ Natalia Mola / Galleria Gian Ferrari, kutsukirje avajaisnäyttelyyn italialaisille naistaiteilijoille, [Milano 1936]. Liite 1 G Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

⁶⁷⁰ Rota 1995, 24.

⁶⁷¹ Gian Ferrari sai ilmeisesti vasta kesällä tietää Molan olevan tekemässä näyttelyä, eikä hän pitänyt siitä. Ks. tämän tutkimuksen luku 5.6.

⁶⁷² ”Taide ja kirjallisuus. Italialaista taidetta Taidehallissa.” *Ajan Suunta* 18.9.1937.

⁶⁷³ Kutsu naistaiteilijoiden yhteisnäyttelyn avajaisiin Natalia Molan ateljeehen 22.3.1937. Liite nro 1 H Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS; Mola, Natalia, ”Alcuni documenti dei cenni storici che riguardano l’attività artistica di Natalia Mola.” Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK. Molan Rooman-ateljee sijaisi Via Marguttan numerossa 54, ja näyttely oli auki 22.3.–2.4.1937. Natalia Molan Elsa Tervolle toimittaman aineiston joukossa on näyttelyluettelo näyttelystä nimeltä *26 artiste* vuodelta 1937, ja siinä esitellään valokuvien ja esittelytekstien jokainen mukana ollut taiteilijatar. Ks. *26 Artiste*. Libreria Antiquaria Mediolanum 1937 XV. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

- 674 ”Kohdakkoin avataan Milanossa suomalaisen taiteen näyttely ja syksyllä Helsingissä italialaisten taiteilijattarien näyttely.” US 16.4.1937.
- 675 Pietro Tronchi Mario Sanille / CAUR [Italia elokuun loppu 1937]. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.
- 676 Tämä selviää esim. Bertel Hintzen haastattelusta *Uudessa Suomessa* elokuussa 1938: ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti. Syys- ja tammikuussa on Helsingissä suuret italialaiset taidenäyttelyt.” US 28.8.1937.
- 677 ”Kirjallisuus ja taide. Italiattarien taidenäyttely herätti suurta huomiota ja harrastusta heti avajaispäivänään.” Aamulehti 24.10.1937. Tronchi myös sai hänet innostumaan matkasta Suomeen. Ks. Tervo, Elsa, ”He ovat tulleet! Italian naistaiteilijat tauluineen ja veistoksineen.” Aamulehti 23.10.1937.
- 678 ”Kirjallisuus ja taide. Italiattarien taidenäyttely herätti suurta huomiota ja harrastusta heti avajaispäivänään.” Aamulehti 24.10.1937.
- 679 Tervo, Elsa, ”Toinenkin vanha ystävä”, 12 matkakuvauksessa *Leopardin jäljillä. Välähdysksiä Italiasta*. Käsikirjoitus, jossa on Natalian Molan piirroskuvitus. Bed 1. Elsa Tervon arkisto. TäYö:n kirjasto. Tervo kirjoitti Italian-matkastaan 1950–1951 matkakertomuksen *Leopardin jäljillä. Välähdysksiä Italiasta*. Ainakin osa matkakuvauksen luvuista on julkaistu erillisinä eri lehdissä. Tervo tapasi kyseisellä matkalla pitkän tauon jälkeen ystävänsä Natalia Molan sekä Pietro Tronchin isän Giovanni Tronchin Milanossa.

huhtikuussa 1937 *Uuden Suomen* haastattelussa. Hän esitteli lehden toimittajalle Natalia Molalta saamaansa kirjettä, jossa tämä kertoi saaneensa Savoijin prinsessan Bonan sekä Italian propagandaministerin Dino Alfierin Suomeen syksyllä tuotavan naistaiteilijoiden näyttelyn suojelejoiksi. Pietro Tronchi kertoi, että Mola oli yksi Italian kuuluisimpia ”maalaajattaria” ja maasta löytyi monia muitakin ”siihen työhön pystyviä naisia”. Hän totesi vielä näyttelystä: ”Siitä tulee nähtävyys.” Sen jälkeen hän toivoi saavansa aikaan ”vielä toisen italialaisen taidenäyttelyn” kevääksi 1938.⁶⁷⁴ Sananvalinta viittaa siihen, että Tronchi itse katsoi naistaiteilijoiden näyttelyn olleen omaa aikaansaannostaan. Tronchi kirjoitti myös CAUR-järjestön edustajalle Roomaan ilmeisesti elokuun lopulla 1937, että nimenomaan hän oli Molalle lähetetyn kutsun takana. Mutta hän kirjoitti lisäksi, että vaikka hän olikin vakuuttanut Molalle CAUR:n tukevan naistaiteilijoiden näyttelyä, sitä ei pitänyt ”missään nimessä sekoittaa suureen ja varsinaiseen italialaisen taiteen viralliseen näyttelyyn”, joka järjestettäisiin Helsingissä 1938.⁶⁷⁵ Tronchi oli myös se yhteyshenkilö Suomessa, jolle Mola kirjoitti teosten lähtemisestä Genovasta kohti Suomea ja joka sitten ilmoitti asiasta Hintzelle.⁶⁷⁶ Tronchi kuoli Suomessa 7.9.1937, ennen naistaiteilijoiden näyttelyn avaamista, mikä selittää ainakin osittain sitä, että pelkästään Natalia Mola nousi parrasvaloihin näyttelyn komissaarin ja alkuunpanijan roolissa.

Natalia Mola myönsi Tronchin merkityksen näyttelyn syntymisessä, samoin runoilija ja Italia-harrastaja Elsa Tervo (1892–1966), johon Mola tutustui Suomessa vuonna 1937. Natalia Mola kertoi näyttelyn avajaisissa Tampereella, että Bertel Hintze kutsui hänet Tronchin aloitteesta järjestämään näyttelyn.⁶⁷⁷ Elsa Tervo puolestaan kertoi samoissa avajaisissa, että Molan ja Tampereen taidemuseon intendentin Gabriel Engbergin ansiosta hän oli saattanut lunastaa Pietro Tronchille tämän kuolinvuoteella antamansa lupauksen huolehtia näyttelyn saamisesta Tampereelle.⁶⁷⁸ Lisäksi Tervo kertoi 1950-luvulla, että Pietro Tronchi oli kuolinvuoteellaan antanut hänelle Natalia Molan ”ikään kuin (...) perinnöksi pyytäessään” häntä ”huolehtimaan hyvin” Tronchin ”Milanoon toimittaman suomalaisen taidenäyttelyn vastavierailuksi järjestämän, italialaisten naisten taidenäyttelyn impresariosta”.⁶⁷⁹

Bertel Hintze kirjoitti virallisen kutsun, mutta hänellä ei näytetty olleen roolia näyttelyn aktiivisena aloitteentekijänä. Hän oli kuitenkin itsestään selvä yhteyshenkilö Suomessa – olihan hän ollut Suomen taiteen näyttelyn komissaari Suomen taideakatemian sihteerin ominaisuudessa ja oli näyttelypaikaksi sopivimman Helsingin Taidehallin johtaja. Siellä oli myös järjestetty *Il Novecento Italianon* näyttely. Italiassa

näyttelyn suomalaisesta järjestäjätahosta ei ollut kaikilla täyttä selvyyttä. MinCulPopin asiakirjoissa puhuttiin Akatemian järjestämästä näyttelystä, mutta samaa virhetä toisti myös Italian Helsingin-lähetystö,⁶⁸⁰ jonka olisi luullut tunteneen Suomen taideakatemian ja Helsingin Taidehallin eron, vaikka Hintze olikin mukana molemmissa.

Natalia Mola korosti italialaisissa yhteyksissä sitä, että näyttely järjestettiin Italian ulkoministeriön, opetusministeriön ja *Direzione Generale degli Italiani all'Esteron* suojeluksessa tai tuella.⁶⁸¹ Hän myös antoi ymmärtää saaneensa tarvittavaa taloudellista tukea näiltä tahoilta. CAUR antoi hankkeelle moraalisen tuen.⁶⁸² CAUR mainittiin jo Hintzen laatimassa kutsussa. Suomessa kirjoitettiin ennen näyttelyn avaamista, ettei se ollut syntynyt virallista tietä, mutta että se sai kuitenkin tukea Italian opetus- ja kansanvalistusministeriöiltä.⁶⁸³ Jälkimmäisellä tarkoitettiin todennäköisesti MinCulPopia. Pitävätkö tiedot paikkansa ja kuinka virallinen näyttely oli italialaisesta näkökulmasta?

Natalia Mola oli Italiassa yhteydessä eri ministeriöihin ja virallisiin tahoihin saadakseen näyttelylle tukea. Italian ulkoministeriöstä lähetettiin MinCulPopin propagandaosaston johtajalle ilmeisesti kesäkuussa 1937 kirje, jossa kerrottiin, että ulkoministeri Galeazzo Ciano oli monelta taholta vedottu Natalia Cenci Molan puolesta. Kreivitär oli saanut virallisen kutsun järjestää taidenäyttely merkittävimmissä Suomen kaupungeissa, ja prinsessa Bona di Savoia oli lupautunut suojelijaksi. Siksi kirjeen vastaanottajaa pyydettiin mahdollisuuksien rajoissa auttamaan Molaa, joka toivoi saavansa hankkeelle asianomaisten virallisten elinten tuen.⁶⁸⁴

Ei ole tietoa, keitä olivat nuo Cianoon vedonneet tahot. Yksi mahdollisuus on CAUR-järjestö, johon Ciano oli edellisissä tehtävissään ollut välillä tiiviitkin yhteydet erityisesti järjestön johtajan Eugenio Coselschin kautta⁶⁸⁵. Kesäkuussa järjestön keskuspaikasta Roomassa lähetettiin *Ministero della Cultura Popolareen* näyttelyä koskeva kirje, jossa kerrottiin muun muassa sen olevan vaihtonäyttely Milanossa parhaillaan esillä olleelle, paikallisen CAUR:n tukemalle Suomen taiteen näyttelylle. CAUR pyysi ministeriön tukea Molalle ja näyttelylle perustellen sitä saadun kutsun luonteella ja sillä hyödyllä, mikä näyttelyllä olisi Italian propagandalle, jos Mola voisi toteuttaa sen arvokkaasti. Mainittiin myös, että samaan aikaan oli tarkoitus järjestää Suomessa italialaisen sinfonisen musiikin konsertteja, järjestäjänä Tronchin perustama *Accademia delle Musiche Contemporanee* Milanosta, ja suurimmissa teattereissa esittää Pirandellon näytelmiä. Tämä tapahtumakokonaisuus oli osoitus korkeasta *italianitasta*, ja sen ajateltiin ansaitsevan ministeriön kiinnostuksen.⁶⁸⁶

- ⁶⁸⁰ MinCulPop Natalia Molalle, Rooma 30.6.1937; Maurizio Coppini / R. Legazione d'Italia in Finlandia, Helsinki 8.10.1937 MAE:lle ja MinCulPopille. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- ⁶⁸¹ Ks. esim. "La Mostra delle dodici Artiste Italiane in Finlandia" (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite nro 1 E Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- ⁶⁸² Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- ⁶⁸³ "Italienska konstnärinnor utställa i Helsingfors." Hbl 16.9.1937; "Italienska konstnärinnor utställa i Helsingfors." Sv. Pr. 15.9.1937.
- ⁶⁸⁴ MAE Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle / MinCulPop, Rooma [kesäkuu] 1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- ⁶⁸⁵ Ciano, Coselschista ja CAUR:sta ks. Cuzzi 2005, esim. 114–115, 119–120.
- ⁶⁸⁶ CAUR (henkilön nimi epäselvä) MinCulPopille, Rooma 4.6.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

Italian ulkoministeriö lähestyi näyttelyasiassa myös alaistaan *Direzione Generale degli Italiani all'Esteroa* kertoen Natalia Molan saamasta kutsusta. Fasistisen näyttelyjärjestelmän periaatteiden mukaisesti *Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti* oli kysytty mielipidettä näyttelystä, ja järjestö oli ilmoittanut, ettei sillä ollut mitään hanketta vastaan, koska osallistuvien taiteilijoiden määrä oli niin pieni ja koska näyttelyltä ”puuttui todellinen ja oikea virallinen luonne”. Järjestö ei siis pitänyt näyttelyä kansallisesti merkittävänä eikä siksi halunnut puuttua siihen tai sen järjestämiseen. Italian ulkoministeriö selvitti kirjeessään, että heti kun näyttelyn teokset saapuisivat Suomeen, sen kuluista vastaisi Suomen valtio, mutta kuljetuskustannuksista Italiasta Suomeen ja takaisin vastasivat näyttelyn taiteilijat. Koska Italian ulkoministeriö halusi kannattaa tällaisia hankkeita, se aikoi ottaa yhteyttä liikenneministeriöön saadakseen teoksille ilmaisen kuljetuksen meriteitse ja Natalia Molalle edullisen matkan. Näyttelyhankkeen toteuttamisen helpottamiseksi ulkoministeriö pyysi *Direzionea* tutkimaan mahdollisuutta myöntää hankkeelle taloudellista tukea sekä antaa Molalle kulttuuri- ja taidepropagandatehtäviä hänen Suomessa-oloajakseen. Tässä vaiheessa näyttelyn avajaisia suunniteltiin syyskuun ensimmäiseksi päiväksi. Kirjeen mukaan Suomen valtio kierrättäisi näyttelyä kolmessa muussa kaupungissa,⁶⁸⁷ joita ei mainittu nimillä. Ulkoministeriön MinCulPopille myöhemmin antama tieto vahvistaa, että se tuki näyttelyä taloudellisesti.⁶⁸⁸ Senkin perusteella näyttely voidaan luokitella viralliseksi näyttelyksi.

Kaikki kulttuurivaihtoon liittyvät italialaiset viranomaiset eivät suhtautuneet Molan hankkeeseen ilahtuneesti. MinCulPop luonnehti elokuussa Antonio Marainille, *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*n ja Venetsian biennaalin pääsihteerille, tekeillä olevaa naistaiteilijoiden näyttelyä ”kreivitär Natalia Cenci-Molan toivomaksi näyttelyksi”. Ministeriö oli ottanut yhteyttä ulkoministeriöön selvittääkseen tilanteen.⁶⁸⁹ Ministeriön propagandaosasto tiedotti maan ulkoministeriölle 12.8.1937 syyt, miksi se ei itse tukenut näyttelyä. Hanketta pidettiin täysin yksityisenä, koska aloite oli kreivitär Molan. Lisäksi näyttelyn taiteellisesta tasosta ei ollut saatu samanlaisia takuita kuin ministeriön yleensä tukemissa näyttelyissä, joissa asiantunteva jury valitsi teokset. Mola oli myös aloittanut omin päin neuvottelut suomalaisten järjestäjien kanssa vakuuttaen muun muassa Suomen Rooman-lähetystölle – vaikka häntä ei ollut siihen valtuutettu – että hän olisi sopinut näyttelystä Italian asianomaisten viranomaisten kanssa ja saanut näiden hyväksymisen. Neljäntenä syynä oli se, että Molan suunnittelema näyttely, ainakin sellaisena kuin

687 Appunto per la Dir. Gen. Italiani all'Esteroa. Dir. Gen. Affari Commerciali / MAE Dir. Gen. degli Italiani all'Esterolle, s.d. (kopio). Liite 1 F Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

688 MAE Dir. Gen. della Propagandalle / MinCulPop, Rooma 27.7.1938. Telepresso 226551. ”Mostra d'Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

689 Dino Alfierin puolesta Collalto / MinCulPop Antonio Marainille, Rooma 7.8.1937 ”Mostra d'Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

se esitettiin ministeriölle, halusi olla vastausnäyttely Galleria di Romassa järjestetyille Suomen taiteen merkkiteoksista koostuneelle näyttelylle. Niinpä naistaiteilijoiden näyttelykin haluttiin kohottaa kansalliseksi tapahtumaksi, mitä ministeriö ei pitänyt sopivana sen tehtäviin kuuluvien propagandististen tavoitteiden saavuttamiselle. Ministeriö korosti, että sillä oli ohjelmassaan italialainen maisemanäyttely, jonka oli tarkoitus olla todellinen vastanäyttely Suomen taiteen näyttelylle. Näiden syiden takia se pyysi myös ulkoministeriötä pohtimaan, eikö mikä tahansa tällainen muu näyttelyhanke häittäisi MinCulPopin näyttelyä, josta jo oli informoitu Italian lähetystöä Helsingissä ja josta neuvoteltiin paikallisten järjestäjien kanssa. Se halusi lisäksi ilmoittaa, että Galleria Gian Ferrari Milanosta suunnitteli myös italialaisen taiteen näyttelyä Suomeen ja Gian Ferrari oli alistanut hankkeensa syndikaattiviranomaisille. Ulkoministeriölle lähetettiin tiedoksi myös Marainille annettu vastaus.⁶⁹⁰

MinCulPopin kielteinen suhtautuminen tehtiin selväksi myös suoraan Natalia Molalle jo kesäkuussa. Ministeri Alfierin nimissä hänelle ilmoitettiin, että hänen Helsinkiin suunnittelemaa näyttelyään pidettiin luonteeltaan tiukasti yksityisenä. Ministeriön järjestämät ja (rahallisesti) tukemat taidetapahtumat ulkomailla olivat avoimia kaikille italialaisille taiteilijoille, jotka olivat asianmukaisesti kirjautuneet ammattiyhdistysten jäseniksi ja joiden teokset valitsivat erityisesti tarkoitusta varten asetetut luonteeltaan viralliset juryt. Ministeriö ei voinut osallistua mihinkään hankkeisiin, jotka eivät noudattaneet tällaista menettelytapaa. Sama kirje lähetettiin tiedoksi myös Italian Helsingin-lähetystölle.⁶⁹¹

MinCulPopin sisäisestä ministeri Dino Alfieria varten syyskuussa 1937 laaditusta muistiosta ilmenee ministeriön penseä asenne näyttelyä kohtaan. Naistaiteilijoiden näyttely oli tuolloin jo avattu Helsingissä. Muistion mukaan Natalia Molalle oli ilmoitettu, että ministeriö ei pitänyt sopivana sitä, että hän vei näyttelyhankettaan eteenpäin, ja että hänen henkilökohtaiselle aloitteelleen ei haluttu antaa virallista luonnetta. Myös Suomen Rooman-lähetystölle oli tiedotettu asiasta, koska Mola oli oma-aloitteisesti ollut yhteydessä suomalaisiin viranomaisiin. Syyt sille, ettei ministeriö tukenut näyttelyä, olivat siinä samat kuin ulkoministeriölle osoitetussa kirjeessä. Siinä kerrottiin myös, että Italian ulkoministeriötä oli pyydetty olemaan tukematta aloitteita, jotka saattaisivat olla haitallisia MinCulPopin taidenäyttelyhankkeelle. *La Tribuna*-lehdessä oli kuitenkin 23.9. ilmestynyt artikkeli, joka kertoi Molan järjestämän näyttelyn avajaisista Helsingissä. Sen mukaan näyttely oli järjestetty Italian ulkoministeriön ja opetusministeriön suojeluksessa ja avajaisiin olivat osallistuneet Suomen tasavallan presidentti,

690 Sezione Generale per i Servizi della Propaganda Div. IV / MinCulPop Dir. Gen. Affari Economiche / MAE, Rooma 12.8.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

691 Dino Alfierin puolesta Sanna / Tripi / MinCulPop Natalia Molalle, Rooma 30.6.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

Italian asiainhoitaja ja kreivitär Mola. Alfieria pyydettiin nyt antamaan hänen niin toivoessaan valtuutus kieltää uutisen julkaiseminen muissa italialaisissa lehdissä.⁶⁹² Ministeriön vastustuksesta huolimatta näyttely toteutui, ja siellä oltiin siis valmiita jopa sensuroimaan näyttelystä ker-
tovat uutiset Italiassa.

Antonio Maraini sanoutui näyttelystä irti myös syndikaatin pääsihteerin ominaisuudessa. Molan entinen mies Vittorio Cenci, jonka kanssa Molalla oli huonot välit, tiedusteli Marainilta syyskuussa, pitikö paikkansa Molan antama tieto, että hänen Suomen-matkansa tapahtui fasistisen hallituksen lähettämänä ja kustannuksella. Maraini vastasi, ettei hän pystynyt antamaan mitään tietoja Molan matkasta. Hän kertoi tietävänsä vain, että Mola oli käynyt viime aikoina kansankulttuuri- ja ulkoministeriöissä, ilmeisesti useita kertoja. Marainilla tai syndikaatilla ei ollut kuitenkaan mitään tekemistä rouvan Suomen-matkan kanssa.⁶⁹³

Suomalaislehdissä esitetty tieto, että kansankulttuuriministeriö olisi tukenut hanketta, on siis väärä. Sen sijaan tieto, että ulko- ja opetusministeriöt olivat hankkeen taustalla, pitää paikkansa. Italian ulkoministeriökin vahvisti myöhemmin opetusministeriön osuuden.⁶⁹⁴ *Direzione Generale degli Italiani all'Estero* oli ulkoministeriön alainen, ja on hyvin mahdollista, että ministeriön taloudellinen tuki tuli sen kautta. Koska Mola kirjoitti myöhemmin raportin matkastaan ja Suomen ja Italian kulttuurisuhteista, on myös mahdollista, että *Direzione* oli antanut hänelle propagandatehtävän matkaa varten. Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely osoittaa, että italialaiset ministeriöt eivät olleet aina yksimielisiä näyttelyiden tukemisesta ja saattoivat toimia toisen ministeriön nimenomaisen toiveen vastaisestikin.

5.5.2 Näyttelyn suojelijat ja näyttelykomiteat

Näyttelyllä oli kolme suojelijaa, joita näyttelyluettelossa nimitetään yhteisesti suojelijakomiteaksi. Siihen kuuluivat H. K. K. Bona, Savojjin prinsessa (1896–1971), joka oli myös yksi näyttelyn taiteilijoista, Suomen opetusministeri Uuno Hannula ja Italian lähettiä Suomessa A. O. Koch. Naistaiteilijoiden näyttelylle sopivasti yksi suojelijoista oli nainen ja samalla Italian kuninkaallisen perheen jäsen⁶⁹⁵. Näyttelyllä ei ollut yhtä korkeaa statusta kuin vuoden 1931 *Il Novecento Italiano* -näyttelyllä, jossa suomalaisena suojelijana oli tasavallan presidentti. Suojelijaksi oli kuitenkin saatu kuvataiteen hallinnonalan ministeri. Näyttelyn lähettävän maan lähettiä näyttelyn esittelymaassa oli hyvin tavallinen ratkaisu esimerkiksi kunniakomiteoissa. Suojelijakomitea korvasikin tässä näyttelyssä kunniakomitean.

692 Muistio Dino Alfierille / MinCulPop, Rooma 23.9.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Kyseisessä asiakirjakokonaisuudessa on myös italiankieliset käännökset joistakin suomalaisista näyttelyä koskevista arvosteluista.

693 Vittorio Cenci Antonio Marainille, Segretario Naz. Sindacati Belle Arti, Milano 15.9.1937; Antonio Maraini Vittorio Cencille, Firenze 18.9.1937. UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

694 MAE Dir. Gen. della Propagandalle / MinCulPop, Rooma 27.7.1938. Tele-spresso 226551. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

695 Prinsessa Bona oli Suomen taiteen näyttelyn Milanossa vuonna 1937 avanneen Bergamon herttuan sisar.

Virallisen vaihtonäyttelyn luonteen mukaisesti näyttelyllä oli tässä tapauksessa nimellä näyttelytoimikunnat omat ryhmänsä Italiassa ja Suomessa. Natalia Mola oli kutsunut prinsessa Bonan suojelijakomiteaan, ja hän ja Pietro Tronchi olivat todennäköisesti yhdessä valinneet italialaisen näyttelytoimikunnan jäsenet. Komitean viidestä jäsenestä peräti kolme oli vuonna 1929 toimintansa aloittaneen Italian Kuninkaallisen Akatemian jäseniä, sen varapresidentti Carlo Formichi ja jäsenet Ettore Romagnoli ja Alfredo Panzini. Naistaiteilijoiden näyttelyn aikaan Italian Akatemialla ei ollut presidenttiä, sillä edellinen presidentti Guglielmo Marconi oli kuollut kesällä 1937 ja uusi presidentti Gabriele D'Annunzio valittiin vasta marraskuussa 1937. Varapresidentti Formichi oli siten korkea-arvoisin akatemian jäsen. Kukaan näistä kolmesta Akatemian jäsenestä ei edustanut kuvataiteita, vaan lähinnä kielitieteitä ja kirjallisuutta.⁶⁹⁶ Mainittakoon, että näyttelyn komissaari Natalia Mola oli antamiensa tietojen mukaan saanut Italian Akatemian palkinnon edellisenä vuonna.⁶⁹⁷

Neljäs näyttelykomitean jäsen oli ammatinharjoittajien ja taiteilijoiden konfederaation (näyttelyluettelossa suomeksi muodossa taiteilija- ja kirjailijasyndikaatti) puheenjohtaja Alessandro Pavolini, joka oli näkyvästi mukana myös Suomen taiteen näyttelyssä Roomassa kesällä 1937.⁶⁹⁸ Ilmeisesti sekä Tronchi että Mola tunsivat hänet. Komitean viidennellä jäsenellä oli suora yhteys Pietro Tronchiin: hän oli CAUR-järjestön puheenjohtaja Eugenio Coselschi. Järjestön asiamiehenä Tronchi saattoi Molan ohella pyytää näitä henkilöitä paikan päällä Roomassa näyttelykomiteaan ollessaan Italiassa kesällä 1937.⁶⁹⁹

Ministeri Dino Alfieri ei loppujen lopuksi ollut näyttelyn suojelija, vaikka Tronchi oli niin kertonut keväällä 1937. Lehdistö- ja propagandaministeriön, myöhemmän MinCulPopin propagandaosaston arkistossa olevassa muistiossa, joka on ajoitettavissa kevääseen 1937, mainittiin, että Natalia Mola yhdessä näyttelyn suojelijaksi jo lupautuneen prinsessa Bonan kanssa pyysi ministeri Alfieria suojelijaksi. Mola pyysi myös audienssia Alfierin luo keskustellakseen näyttelyasioista.⁷⁰⁰ Huh-tikuun lopulla hänet pyydettiin ministeriöön.⁷⁰¹ Koska MinCulPop suhtautui kielteisesti näyttelyyn, on selvää, ettei ministerikään halunnut eikä voinut olla sen suojelija. Ilmeisesti Tronchi kiirehti pitämään varmana vasta toiveena elänyttä asiaa.

NU.P.I.E:n arkistossa Natalia Molan Suomen ja Viron matkareportin liitteenä olevassa, todennäköisesti Molan itsensä laatimassa ”*Mostra in Finlandia*”-otsikoidussa asiakirjassa näyttelyn suojelijaksi on nimetty Italian puolelta pelkästään prinsessa Bona, minkä lisäksi mainitaan

⁶⁹⁶ Carlo Formichi (1871–1943) oli indologi ja sanskritin professori Pisan ja Rooman yliopistoissa. Ks. Letteratura italiana -aiheiset [www-sivut](#). Alfredo Panzini (1863–1939) oli pitkään opettajana toiminut kirjailija ja kriitikko. Ks. Bellaria Igea Marinan [www-sivut](#). Ettore Romagnoli (1871–1938) oli kreikan kielen ja kirjallisuuden professori ja kääntäjä. Ks. [esim. Torino Scienza -www-sivut](#).

⁶⁹⁷ *Mostra personale di Natalia Mola*, Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Elsa Tervon Natalia Mola -koelma. TMK; ”Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain taidenäyttely.” Aamulehti 22.10.1937; ”Italienska konstnärinnor utställa i Helsingfors.” Hbl 16.9.1937. Joissakin suomalaisissa lehdisissä kerrottiin, että kyseessä oli italialaisen taideakatemian palkinto. Ks. [esim. Juliette](#), ”Italienska konstutställningens arrangör har anlant.” Hbl 18.9.1937.

⁶⁹⁸ Pavolinista ks. tämän tutkimuksen luku 2.4.4. Joissakin etukäteen julkaistuissa näyttelyä koskeissa uutisissa mainittiin suojelijakomitean jäseneksi ”senaattori Pavolini”, mutta Alessandro tai hänen isänsä P. E. Pavolini eivät olleet senaattoreita. Ks. ”Italienska konstnärinnor utställa i Helsingfors.” Hbl 16.9.1937.

⁶⁹⁹ ”Pietro Tronchi †.” US 8.9.1937.

⁷⁰⁰ Muistio koskien sekä Suomen taiteen näyttelyä Italiassa että italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyä Suomessa, s.d. ”Mostra d'Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

⁷⁰¹ Ministero della Stampa e Propaganda Natalia Molalle, Rooma 22.4.1937. ”Mostra d'Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

kunniakomitea, jonka kunniapuheenjohtajana oli Formichi ja varsinaisena puheenjohtajana Coselschi. Komiteaan kuuluivat sen mukaan Panzini, Romagnoli, Pavolini ja yllättäen myös Filippo Tommaso Marinetti,⁷⁰² joka mainittiin kyseisen komitean jäsenenä myös Molan yksityisnäyttelyn luettelossa vuodelta 1944. Kyseiseen luetteloon on painettu suomalaislehtien artikkeleita vuodelta 1937 käännöksinä ja koosteina. Joukossa on ote *Eeva*-lehdestä, ja siinä Marinetti mainitaan.⁷⁰³ Missään muualla hänen mahdollinen jäsenyytensä ei kuitenkaan näy, ei myöskään näyttelyn luetteloissa. Futurismin isän mukana olo olisi tuonut näyttelylle tiettyä lisäarvoa. Tronchi tunsikin Marinettin ja on mahdollista, että hän pyysi tätä tehtävään, mutta asia ei edennyt. Ei ole tietoa, miksi Molan oman listan tiedot poikkeavat näyttelyluettelon ilmoittamista kokoonpanoista.

Suomalainen seitsemän jäsenen näyttelytoimikunta noudatti kokoonpanoltaan tuttua ja turvallista kaikki asianomaiset tahot huomioon ottavaa linjaa. Siihen kuuluivat keskeisten taide- ja taiteilijajärjestöjen edustajat: Suomen taideakatemian puheenjohtaja, ylijohtaja Oskari Mantere, Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja, kuvanveistäjä Yrjö Liipola ja Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja, kuvanveistäjä professori Emil Wikström. Valtiota edusti opetusministeriön kansliapäällikkö, varatuomari J. W. Kahiluoto. Lisäksi mukana oli maan päätaidemuseon, Ateneumin taidekokoelmien intendentti Torsten Stjernerantz ja kummankin näyttelypaikan johtajat, Bertel Hintze Taidehallista ja taiteilija Gabriel Engberg Tampereen taidemuseosta.⁷⁰⁴ Molan aikaisemmin mainitussa paperissa Hannula oli merkitty suojelijaksi, mutta siinä suomalaisessa kunniakomiteassa oli vain neljä jäsentä; Kahiluotoa, Hintzeä ja Engbergiä ei siinä mainita ollenkaan.⁷⁰⁵

5.5.3 Näyttely Helsingissä, Tampereella ja Tallinnassa

Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely tehtiin nimenomaan Suomea varten päinvastoin kuin *Il Novecento Italiano* -näyttely. Näyttelyn komissaari, organisaattori ja sisällön kokoaja oli Natalia Mola, ja hänet mainitaan tässä ominaisuudessa myös näyttelyn luettelossa. Kuten aikaisemmin olen todennut, hänellä oli jo kokemusta naistaiteilijoiden yhteisnäyttelyiden tekemisestä. Natalia Mola esitti eri yhteyksissä, että hän oli saanut ”Suomen valtion modernin taiteen gallerialta” kutsun järjestää kiertonäyttely Suomen tärkeimmissä kaupungeissa. Hintzen kutsu koski kuitenkin vain Helsingin Taidehallia. Tampere tuli mukaan suunnitelmiin vasta syksyllä 1937. Idean näyttelyn siirtämisestä sinne oli esittänyt Tampereen ”Italian ystävät”, joka lienee tarkoittanut Nuorten Italian Ys-

702 Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

703 Natalia Mola. Testo di Dino Bonardi. Galleria Italiana d’Arte, Milano 12.–30.6.1944. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

704 Näyttelyluettelo *Italialaisten naistaiteilijain näyttely – Utställning av italienska konstnärinnor*. Taidehalli – Konsthallen 21.IX.–10.X.1937. Helsinki: Keskuskirjapaino 1937. Luettelo on Valtion taidemuseon kirjastossa.

705 Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

tävien paikallista osastoa. Elsa Tervo oli sen puheenjohtaja, ja koska hän mainitsi luvanneensa Tronchille hoitaa näyttelyn viemisen Tampereelle, voi ajatella aloitteen tulleen juuri tältä yhdistykseltä. Sieltä oli otettu yhteyttä Tampereen Taideyhdistykseen, jonka johtokunta käsitteli näyttelyasiaa vasta 22.9., jolloin näyttely oli jo avattu Helsingissä. Näyttely päätettiin tuolloin ottaa vastaan.⁷⁰⁶

Näyttelyä oli jossain vaiheessa kaavailtu myös Viipuriin. Tämä todennäköisesti Tronchin hellimä ajatus kuivui kokoon, eikä sitä koskevista suunnitelmista ole säilynyt muuta tietoa kuin Hintzen maininta kirjeessään Gabriel Engbergille. Näyttelyn vieminen Viipuriin ei – ”tietysti”, kuten Hintze totesi – onnistunut.⁷⁰⁷ Syynä saattoi olla Tronchin kuolema syyskuun alussa; hän ei ollut enää järjestelemässä asiaa. Joka tapauksessa peruuntuminen ei ollut mikään yllätys, mihin viittaa Hintzen tapa kertoa asiasta. Viipuri kummitteli kuitenkin näyttelyn yhteydessä vielä sen ollessa Suomen jälkeen Tallinnassa. *Vaba Maa* -lehden jutusta tehdyssä italiantielisessä käännöksessä mainitaan näyttelyn käyneen suurimmissa Suomen kaupungeissa eli Helsingissä, Viipurissa ja Tampereella.⁷⁰⁸ Mistä tieto kulkeutui vääränä Viroon, ei ole tietoa, ehkä Molan kautta, mutta se osoittaa, että Viipuri-ajatus oli voimakkaasti esillä.

Tallinna tuli näyttelyn kiertoon mukaan ilmeisesti vasta sen jälkeen, kun oli selvinnyt, ettei näyttelyä viedä Viipuriin, ja joka tapauksessa vasta näyttelyn ollessa Helsingissä. Joissakin asiakirjoissa, jotka mitä ilmeisimmin ovat Natalia Molan kirjoittamia, esitetään, että hänet ja näyttely kutsuttiin Viroon sen menestyttyä Suomessa niin erinomaisesti.⁷⁰⁹ Näyttelyn siirtyminen vielä Viroon ja sieltä annettu aikataulu aiheutti pienen kiireen näyttelyn järjestämiselle Tampereella.

Ensimmäisen kerran Tronchin huhtikuisen haastattelun jälkeen näyttelystä kirjoitettiin suomalaisissa lehdissä elokuun lopulla 1937. *Uuden Suomen* artikkelissa Hintze kertoi Milanon ja Rooman näyttelyn tuloksiin kuuluvan, että ”italialaiset taiteilijattaret” järjestäisivät näyttelyn Helsingissä syyskuun alussa.⁷¹⁰ Syyskuun puolivälissä julkaistiin *Helsingin Sanomissa* Liisi Karttusen elokuussa Roomassa tekemä Natalia Molan haastattelu. Kreivitär kertoi tuolloin suunnittelewansa matkaa Suomeen, mutta se ei ollut vielä aivan varmaa. Kirjoituksen mukaan näyttelyn teokset olivat lähteneet meriteitse Genovasta elokuun puolivälissä kohti Suomea.⁷¹¹ Syyskuun puolivälissä Suomessa luultiin vielä, että kreivitär Molan mukana Suomeen saapuisi myös prinsessa Bona.⁷¹² Naistaiteilijoiden näyttely oli siitä poikkeuksellinen 1930-luvun Suomen ja Italian näyttelyvaihdossa, että sen mukana maahamme saapui näyttelyn komissaari tai ylipäänsä näyttelyn koonnutta tahoa edustanut henkilö.

- 706 Tampereen Taideyhdistyksen johtokunnan kokouksen 22.9.1937 pöytäkirja § 2. Sidorut pöytäkirjat C I 3. TaTYA. TaKA.
- 707 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taidemuseo, Helsinki 4.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA. Pietro Tronchilla oli ollut aikaisemmin yrityksiä ja alustavia suunnitelmia italialaisen näyttelyn saamisesta nimenomaan Viipuriin. Ks. tämän tutkimuksen luku 5.2.
- 708 Arte Italian[a] all'Estero. Dal Giornale Vaba Maa, Tallinn, Estonia. 1937. Liite nro 8 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 709 Ks. esim. Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Numeroimaton liite Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 710 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti. Syys- ja tammikuussa on Helsingissä suuret italialaiset taidenäyttelyt.” US 28.8.1937.
- 711 Karttunen, Liisi, ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Helsinkiin. Kreivitär Mola saapuu Suomeen syyskuussa.” HS 15.9.1937. Karttunen on päivännyt artikkelinsa *Roomassa 4/IX 37*, mutta haastattelu on elokuulta. Teosten lähtöpäivä 16.8. kerrottiin jo elokuussa *Uuden Suomen* artikkelissa, sillä Mola oli ilmoittanut asian Tronchille, joka puolestaan oli kertonut Hintzelle. Ks. ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti. Syys- ja tammikuussa on Helsingissä suuret italialaiset taidenäyttelyt.” US 28.8.1937.
- 712 ”Italienska konstnärinnor utställa i Helsingfors.” Hbl 16.9.1937. Samat tiedot myös Sv. Pr. 15.9.1937. Näyttelyn kuljetusasiakirjat olivat tuolloin jo saapuneet, ja taideteosten odotettiin saapuvan Helsinkiin juuri tuona päivänä.

- 713 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (kopio saksankielisestä alkuperäisestä kirjeestä); Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (italiankielinen käännös kirjeestä). Mostra in Finlandia. Liitteet 1 C ja 1 D Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 714 "Taide ja kirjallisuus. Italialaista taidetta Taidehallissa." Ajan Suunta 18.9.1937.
- 715 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (kopio saksankielisestä alkuperäisestä kirjeestä); Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Natalia Molalle, Helsinki 4.3.1937 (italiankielinen käännös kirjeestä). Mostra in Finlandia. Liitteet 1 C ja 1 D Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 716 Ks. esim. "Taidenäyttely. Taidehallin näyttely." HS 26.9.1937.
- 717 E. Richter., "Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäolollaan tasavallan presidentti." HS 22.9.1937; "Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely avattiin tänään klo 14 Helsingin Taidehallissa." IS 21.9.1937. *Karjala*-lehdessä todettiin, että avajaisiin oli saapunut "runsaasti kutsuvieraita". *Karjala* 25.9.1937 (kuva ja kuvateksti).
- 718 Juliette, "Dubbelvernissage i Konsthallen i går." Hbl 22.9.1937.
- 719 Ks. esim. Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 720 Natalia Mola ulkoministeri Galeazzo Ciano / MAE, Helsinki s.d. "Miscellanea". Pos. 10 1937. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

Näyttelyn kulujen maksamisessa noudatettiin Helsingin Taidehallin osalta tavallista vaihtonäyttelyiden käytäntöä: näyttelyn italialaiset järjestäjät maksoivat kuljetuksen Italiasta Helsinkiin ja takaisin, kun taas Taidehalli maksoi kuljetukset Helsingissä, näyttelyn mainostamisen, avajaiset kutsuineen sekä pystytyksen ja ripustamisen. Taidehalli sai 20 prosentin provision myytyjen teosten myyntihinnasta.⁷¹³

Natalia Molan saavuttua Helsinkiin hän ja Hintze ripustivat näyttelyn ilmeisesti yhdessä.⁷¹⁴ Hintze esitti maaliskuisessa kutsukirjeessään näyttelylle sopivaksi ajankohdaksi 4.–21.9.,⁷¹⁵ mutta lopulta se avattiin vasta 21. päivä syyskuuta. Taidehallissa oli yhtä aikaa esillä Tukholman Nationalmuseumin järjestämä Axel Fridellin piirustusten ja etsausten muistonäyttely.⁷¹⁶

Helsingin Sanomien arvostelija Edvard Richter kuvasi naistaiteilijoiden näyttelyn avajaisia Taidehallissa "viihtyisäksi yhdessäoloksi Italian taiteen parissa". Samoilla linjoilla oli myös *Ilta-Sanomat*. Avajaiset alkoivat kello 12. Taidehallin johto oli kutsunut lähes 500 vierasta, ja *Ilta-Sanomien* mukaan suurin osa heistä saapui paikalle. Tilaisuudessa oli läsnä tasavallan presidentti Kyösti Kallio. Lehdissä kiinnitettiin huomiota siihen tavallisuudesta poikkeavaan piirteeseen, ettei virallisia avajaispuheita pidetty lainkaan. Italian lähettiläs oli joutunut lähtemään virkamatkalle Roomaan, ja italialaiset olivat toivoneet, ettei puheita pidettäisi. Näin ollen ohjelmassa oli pelkästään näyttelyyn tutustuminen. Italian virallista puolta edusti lähetystösihteeri Maurilio Coppini, joka yhdessä Natalia Molan kanssa esitteli näyttelyä presidentille. Läsnä oli näyttelyn suojelija opetusministeri Uuno Hannula, diplomaattikuntaa, taidemaailman edustajia ja sitä lähellä olevia piirejä.⁷¹⁷

Axel Fridellin muistonäyttely avattiin samaan aikaan. Se saikin *Hufvudstadsbladetin* Julietten kirjoittamaan, että Taidehallin yllä liehuvat Italian, Ruotsin ja Suomen värit kertoivat, että sisälle oli kerätty yhteen taiteilijat Pohjoisesta ja Etelästä. Hänestä avajaisyleisö oli impoivoiva. Kreivitär Mola esitteli Italian näyttelyä "etelämaisella rakastettavuudella ja vauhdilla". Kummissakin saleissa, mutta Julietten mukaan ehkä enemmän Fridellin saleissa, saatiin monta merkkiä yleisön arvostuksesta. Italian näyttelyyn ilmestyi heti pyöreitä "myyty"-lappuja.⁷¹⁸ Presidentti Kallion läsnäolo avajaisissa oli seikka, jonka Natalia Mola toi usein esiin nostaakseen näyttelyn arvostusta kotimaassaan.⁷¹⁹ Avajaisten kunniaksi Natalia Mola lähetti omissa ja näyttelyn taiteilijatarien nimissä kiitossähkeen ulkoministeri kreivi Cianoille.⁷²⁰ Italian ulkoministeriö tuki näyttelyä, mikä selittää sähkeen lähettämisen juuri hänelle.

Näyttely oli Taidehallissa auki 22.9.–10.10.1937 arkisin klo 11–17 ja sunnuntaisin klo 11–16. Sunnuntaisin klo 11–12 sisäänpääsy maksoi vain puolet normaalista hinnasta. Lehdissä ilmestyi useita pikku-uutisia, joissa kerrottiin muun muassa, kuin pitkään näyttely oli vielä auki.⁷²¹ Näyttely oli sijoitettu Taidehallin isoon keskisaliin ja kahteen sen viereiseen huoneeseen.⁷²²

Suomen taideakatemia kutsui kreivitär Molan ja lähetystösihteeri Maurilio Coppinin puolisoineen (lähettäjä lieene ollut edelleen Italiassa) lounaalle Seurahuoneelle 9.10.1937.⁷²³ Näyttelyn aikana järjestettiin Taidehallissa myös oma tilaisuus Dante Alighieri -yhdistyksen jäsenille.⁷²⁴

Helsingin lehdissä ei uutisoitu tai mainittu näyttelyn siirtymistä Tampereelle. Siitä kirjoittivat vain Tampereen lehdet. Niissä tapahtuma uutisoitiin yhtä suurena tapauksena kuin helsinkiläislehdissä näyttely Helsingissä – ei vähiten Natalia Molan ansiosta. Hän seurasi näyttelyä Tampereelle ja vietti siellä ainakin viikon. Tampereen Taideyhdistys maksoi teosten lähetyskustannukset Helsingistä Tampereelle ja takaisin ja sai sopimuksen mukaan näyttelyn mahdolliset tulot itselleen,⁷²⁵ todennäköisesti myös provision teosmyynnistä.

Näyttely päästiin avaamaan Tampereella jo suunniteltua aikaisemmin lauantaina 23.10.1937.⁷²⁶ Yhtenä syynä näyttelyn aikaistumiseen oli kiire saada teokset Tallinnaan, jonne sikäläinen taidemuseo halusi ne viimeistään 10.11.⁷²⁷ Näyttely avautui jo klo 11 aamupäivällä, mutta varsinainen avajaisohjelma alkoi vasta klo 15. Avajaiskutsuja ei lähetetty, mutta Tampereen Taideyhdistyksen jäsenet pääsivät sisään ilmaiseksi kuten muihinkin Tampereen taidemuseon näyttelyihin. *Aamulehdessä* mainostettiinkin päivä ennen avajaisia, että Taideyhdistyksen jäseneksi saattoi liittyä myös avajaisissa.⁷²⁸ Hintze lähetti tilaisuuteen italiankielisen onnittelusähkeen, jossa hän toivotti näyttelylle menestystä.⁷²⁹ Gabriel Engberg tervehti avajaissanoissaan Natalia Molaa nyky-Italian edustavimpiin ja etevimpiin kuuluvana naistaiteilijana ja kiitti siitä, että ”meikäläiseen maaseutukaupunkiin on saatu tällainen suuren maailman virkistäviä viestejä tuova vierailunäyttely”. Elsa Tervo lausui muutaman sanan, ja sen jälkeen oli Natalia Molan avajaispuheen vuoro. Hänen tulkkina oli Helsingin yliopiston italian kielen lehtori tohtori Ernesto Peternolli.⁷³⁰

Natalia Molan mukaan naistaiteilijoiden näyttelyn päätarkoitus oli tarjota tilaisuus arvioida nykyhetken italialaisten, eri puolilta maata kotoisin olevien naistaiteilijoiden taidetta. Tällaisissa yhteisnäyttelyissä oli hänestä helpompi nähdä naisten osuus Italian taiteen uudistamisessa.

- 721 ”Taidenäyttelyt. Taidehallin näyttelyt.” HS 26.9.1937 ja 3.10.1937; ”Taidenäyttelyt. Italialaisten naistaiteilijain näyttely.” HS 8.10.1937 ja 10.10.1937; ”Konsthallens utställningar.” Hbl 22.9.1937 ja 3.10.1937; ”Den italienska utställningen.” Hbl 26.9.1937; ”Konstrevyn. Den italienska utställningen.” Hbl 8.10.1937 ja 10.10.1937; ”Taidepalsta.” US 22.9.1937; ”Taidepalsta. Taidenäyttelyt. Taidehallin näyttelyt.” US 26.9.1937 ja 3.10.1937; ”Taidepalsta. Italialaisten naistaiteilijain näyttelyt.” US 10.10.1937.
- 722 E. Richter., ”Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäolollaan tasavallan presidentti.” HS 22.9.1937.
- 723 STA:n kokouksen 24.9.1937 pöytäkirja § 5. Pöytäkirjat 1935–1939 C 34. STYA I. KKA; ”Taideakatemia lounas kreivitär Molalle.” HS 1.10.1937.
- 724 ”Taidenäyttelyt. Taidehallin näyttelyt.” HS 26.9.1937; ”Dante Alighieri-yhdistyksen ...” US 26.9.1937.
- 725 Tampereen Taideyhdistyksen johtokunnan kokouksen 22.9.1937 pöytäkirja § 2. Sidotut pöytäkirjat C I 3. TaTYA. TaKA. Yllätyskuluja tuli vielä puoleltoista vuoden kuluttua, jolloin Tampereen Taideyhdistys joutui maksamaan teosten kuljettamisesta Helsingissä laskun, joka olisi mahdollisesti kuulunut Molalle. Ks. Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taidemuseo, Helsinki 1.3.1939; Tampereen Taideyhdistyksen johtokunnan kokouksen 12.3.1939 pöytäkirja § 3. Sidotut pöytäkirjat C I 3. TaTYA. TaKA.
- 726 ”Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain taidenäyttely.” Aamulehti 20.10.1937; ”Höstens konstutställningar i Tammerfors.” Tfors Aftonblad 30.9.1937; ”Italiensk konstutställning.” Tfors Aftonblad 20.10.1937.
- 727 Bertel Hintze Gabriel Engbergille, Helsinki 4.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA. Näyttelyluetteloon oli alun perin painettu aukioloajaksi 16.–31.10., joka on myöhemmin korjattu käsin. Näyttelyä oli tuskin tarkoitus missään vaiheessa avata niin aikaisin. Ks. näyttelyluettelo *Italialaisten naistaiteilijain näyttely – Utställning av italienska konstnärinnor*. Tampereen taidemuseossa 16.–31.X.1937, korjattu 23.X–7.XI. Helsinki: Keskuskirjapaino 1937. Tampereen luettelo on mm. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelmassa Turun museokeskuksessa.
- 728 ”Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain näyttely.” Aamulehti 20.10.1937; ”Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain taidenäyttely...” Aamulehti 22.10.1937. Tampereen avajaisista myös Joonas, ”Tampere omistaa modernin taidehallin, ja Tampere on ihastuttava kaupunki,” sanoo italialainen

- kreivitär, joka on tullut avaamaan Italian naistaiteilijoiden taidenäyttelyä.” TaS 23.10.1937.
- 729 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taide-museo, Helsinki 23.10.1937, sähkö. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.
- 730 ”Kirjallisuus ja taide. Italiattarien taidenäyttely herätti suurta huomiota ja harrastusta heti avajaispäivänään.” Aamulehti 24.10.1937.
- 731 ”Kirjallisuus ja taide. Italiattarien taidenäyttely herätti suurta huomiota ja harrastusta heti avajaispäivänään.” Aamulehti 24.10.1937.
- 732 E. T., ”Galleriatavaraa’ – ylistää Väinö Aaltonen italiattarien taidenäyttelyä.” Aamulehti 29.10.1937; Joonas, ”Tampere omistaa modernin taidehallin, ja Tampere on ihastuttava kaupunki,” sanoo italialainen kreivitär, joka on tullut avaamaan Italian naistaiteilijoiden taidenäyttelyä.” TaS 23.10.1937.
- 733 ”Kirjallisuus ja taide. Italiattarien taidenäyttely.” Aamulehti 29.10.1937; ”Kirjallisuus ja taide. Italialainen taidenäyttely.” Aamulehti 4.11.1937; Lehti-ilmoitus näyttelystä. Aamulehti? s.d. Sidotut pöytäkirjat C I 3. TaTYA. TaKA. Lehtileike ilmoituksesta on liimattu Tampereen Taideyhdistyksen sidottujen pöytäkirjojen kirjan takasisäkanteen; Näyttelyn ilmoitus ”Italienska Konstnärers Utställning i Konstmuseet.” Tfors Aftonblad 25.10.1937.
- 734 E. T., ”Galleriatavaraa’ – ylistää Väinö Aaltonen italiattarien taidenäyttelyä.” Aamulehti 29.10.1937.
- 735 Sen järjesti Tammerfors Orkester solistinaan Arnold Tilgman. ”Italiensk konsert om söndag i Tuulensuu.” Tfors Aftonblad 26.10.1937.
- 736 Natalia Mola Gabriel Engbergille, Helsinki 12.11.1937, postikortti. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA. Mola lähetti terveisiä myös rouva Engbergille.
- 737 Ks. tämän tutkimuksen luku 5.8.
- 738 Joonas, ”Tampere omistaa modernin taidehallin, ja Tampere on ihastuttava kaupunki,” sanoo italialainen kreivitär...” TaS 23.10.1937; E. T., ”Galleriatavaraa’ – ylistää Väinö Aaltonen italiattarien taidenäyttelyä.” Aamulehti 29.10.1937.

Fasistinen nainen otti osaa kaikkiin elämänmuotoihin, myös taiteen alalla. Italialainen nainen ei yleensä polemisoinut taiteessaan, mutta Molasta oli vaikea sanoa, johtuiko se naisen temperamentista vai hänen siihen asti vähäisestä osallistumisestaan luovaan työhön. Hän ei halunnut tehdä siitä mitään päätelmiä, mutta huomautti, että naisen ajasta suuri osa kuului perheen keskuudessa. Hän oli myös sitä mieltä, että jos nainen alkaisi polemisoida, hän antaisi miehelle tilaisuuden taiteensa arvon väheksymiseen. Se oli myös syy, miksi naisille oli taiteessa tärkeää nimenomaan sisältö, kuten nyt avattava näyttelykin osoitti. Mola luonnehti muutamin sanoin joitakin näyttelyn taiteilijoita ja totesi sitten, että tämä kaikki ei tarkoittanut, etteivätkö italialaiset naisetkin olisi harrastaneet futurismia tai *novecentoa*. Kulttuurivaihtokontekstiin kuuluen Mola kertoi iloitsevänsä näyttelystä, koska se yhdisti eri maat ja kansat toisiinsa ja viitoitti tietä tulevaisuuteen. Taide ei tuntenut rajoja. Hän kiitti näyttelyn taiteilijoiden puolesta ”vieraanvaraista, suloista ja ylvästä Suomea, missä tuntemme suurten suomalaisten taiteilijahenkien siipien havinan”. Hänen mieleensä tulivat Leonardo da Vincin sanat: ”Kunnia sille pesälle, missä sellainen lintu on syntynyt.” Molan mukaan nuo siivet nähtiin Hugo Simbergin pääteoksessa *Haavoittunut enkeli* ja siten: ”Kunnia sille kodille, missä niin suuret taiteilijat ovat syntyneet, ja kunnia Suomelle.”⁷³¹ Tamperelaistomittajien haastatteluissa Natalia Mola sujuvaan tyyliin kehui niin kaupunkia kuin sen taidemuseota. Hän kertoi ihastuneensa Tampereeseen ensi hetkestä, ja taidemuseo oli hänestä tilana erityisen onnistunut.⁷³²

Näyttely oli esillä Tampereen taidemuseossa 23.10.–7.11.1937 päivittäin klo 11–15. Sisäänpääsymaksu oli 5 markkaa ja luokittain tulleilta koululaisilta 1 markka.⁷³³ Natalia Molan ohella Gabriel Engberg osallistui todennäköisesti ripustamiseen.⁷³⁴ Näyttelyn aikana Tampereella järjestettiin myös italialainen konsertti.⁷³⁵

Näyttelyn sulkeuduttua Tampereella Mola lähetti Engbergille Helsingistä kiitoskortin. Siinä hän myös esitti toiveensa, että näkisi Engbergin jonakin päivänä Italiassa, missä Mola lupasi huolehtia tämän kauniista teoksista.⁷³⁶ Sillä hän lieene tarkoittanut Engbergin yksityisnäyttelyn järjestämistä. Molan lupaus ei välttämättä ollut pelkkää kohteliaisuutta, sillä hän järjesti vuoden 1939 toukokuussa omassa ateljeessaan Roomassa nuoren suomalaisen kuvanveistäjän Matti Hauptin menestyksekkään yksityisnäyttelyn.⁷³⁷ Mola oli jo tamperelaislehdissä kehunut Engbergin maalauksia: ”Mestari”. Haastattelussa mukana ollut Engberg oli luvannut esitellä niitä lisää hänelle, vaikka olikin todennut, ”etteivät ne nyt niin hyviä ole, kuin kreivitär sanoo”.⁷³⁸

Tallinnassa näyttelypaikkana oli Tallinnan taidemuseo, ja näyttelyn suojelijoina toimivat prinsessa Bona sekä Viron opetusministeri Aleksander Jaakson.⁷³⁹ Italialaisissa arkistoissa säilyneiden asiakirjojen ja lehtileikkeiden perusteella Natalia Mola ja näyttely saivat osakseen runsasta huomiota myös Virossa. Opetusministeri Jaakson päätti puheensa Tallinnan näyttelyn avajaisissa, Molan mukaan, esittäen Viron kiitollisuuden Molalle intellektuaalisesta etuoikeudesta voida ihailia noita kauniita taideteoksia, jotka arvokkaasti edustivat fasistista Italiaa.⁷⁴⁰ Näyttelyn avajaisissa oli paikalla Viron taide- ja älymystöpiirien edustajat ja virolaislehdistä sekä korkeimmat viranomaiset ja Italian lähettiläs Virossa. *Vaba Maa* -lehden näyttelyä käsittelevän artikkelin käännöksen mukaan näyttelyn menestys oli ehdoton ja Viron tunnetuimmat ja ankarimmat kriitikot ihailivat yksimielisesti näyttelyn tasoa. Molaa kehuittiin kaikin tavoin.⁷⁴¹ Hän vieraili muun muassa Tallinnan Naisklubilla esitelmöimässä Italian taiteesta.⁷⁴²

Lähettiläs Kochin poissa ollessa asiainhoitajana Italian lähetystössä Helsingissä toiminut Coppini välitti Italian ulkoministeriölle ja MinCulPopille lokakuussa, näyttelyn ollessa vielä auki Taidehallissa, tietoja sen ja Natalia Molan saamasta vastaanotosta Suomessa. Hän kertoi avajaisista, joissa oli läsnä tasavallan presidentti ja muuta merkittävää väkeä, joka oli pitänyt näyttelystä. Näyttelyn huomattava menestys ilmeni hänen mukaansa lehtien näyttelyarvosteluista, joiden käännöksiä lähetystö lähetti raportin liitteenä. Mola oli Coppinin mukaan saanut osakseen niin Suomen taideakatemian, Taiteilijaseuran kuin Dante Alighieri -seuran erityistä huomiota. Dante Alighierin järjestämään illanviettoon osallistui koko italialainen yhteisö. Hän kertoi myös, että näyttely siirtyisi seuraavaksi Tampereelle ja sen jälkeen ilmeisesti Tallinaan ja Riikaan.⁷⁴³

Coppinin selostuksen jälkeen MinCulPop kiirehti lähettämään Italian lähetystöille Tallinnassa ja Riiassa viestin, jossa kerrottiin, että ministeriön saamien tietojen mukaan Molan Suomeen järjestämää näyttelyä oltiin marraskuussa ja joulukuussa siirtämässä niihin. Ministeriö halusi ilmoittaa, että se ei ollut pitänyt sopivana osallistua hankkeeseen ja piti sitä täysin yksityisenä.⁷⁴⁴ Ennen kirjeen saapumista Tallinnan-lähettiläs Vincenzo Cicconardi ehti kirjoittaa kansankulttuuriministeriöön kirjeen, joka osoittaa, että lähetystö piti näyttelyä tärkeänä Italian tunnetuksi tekemisen kannalta. Cicconardi kertoi, että virolainen taidenäyttelyistä vastaava elin oli tiedottanut hänelle, että Tallinnassa järjestettäisiin piakkoin kreivitär Cenci-Molan kokoama italialaisen maalaustaiteen ja kuvanveiston näyttely. Koska kyseessä oli italialainen näyttely, Cicconar-

739 Arte Italian(a) all'Estero. Dal Giornale Vaba Maa, Tallinn, Estonia 1937. Liite nro 8 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

740 Italiaksi käännetty osa Jaaksonin puheesta, joka ilmestyi *Vaba Maa* -lehdessä marraskuussa 1938. Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite nro 1 B Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

741 Arte Italian(a) all'Estero. Dal Giornale Vaba Maa, Tallinn, Estonia 1937. Liite nro 8 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

742 "Krahvinna Natalia Mola ettekanne Naisklubis." Lehtileike, josta puuttuvat tiedot lehdestä ja ilmestymispäivästä. Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite nro 1 A Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

743 Maurilio Coppini / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 8.10.1937. Telespresso n. 1036. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

744 Sezione Generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Estonialle ja R. Legazione d'Italia in Lettonialle, [Rooma] 8.11.1937. Telespresso n. 913401/38. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

- 745 Vincenzo Cicconardi / R. Legazione d'Italia in Estonia MinCulPopille, Tallinna 15.11.1937. Telespresso n. 1099. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 746 Vincenzo Cicconardi / R. Legazione d'Italia in Estonia MinCulPopille, Tallinna 23.11.1937. Telespresso n. 1120. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 747 "Mostra di artiste italiane a Helsinki. Bona di Savoia fra le espositrici." Corriere della Sera 1.10.1937. Liite nro 2 A Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 748 Kuva ja kuvateksti "Il Presidente della Repubblica finlandese inaugura a Helsinki...". Il Popolo d'Italia 12.10.1937. Liite nro 4 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 749 Ilmeisesti MinCulPopin sisäinen kirje (tekijänä Collalto / Tripi) ministeri Dino Alfierille, Rooma 30.11.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Asiakirjojen joukossa on lehtileike *La Tribunan* 28.11. julkaisemasta uutisesta ja valokuvasta, jossa opetusministeri Jaakson pitää näyttelyn avajaispuhetta vierellään Natalia Mola.

di tukisi hanketta luvaten kuitenkin ottaa huomioon mahdolliset ministeriön päinvastaiset ohjeet. Hän ilmoitti myös pitävänsä mielessä, että näyttely oli luonteeltaan yksityinen.⁷⁴⁵ Lähettiläällä oli siis jo tiedossa näyttelyn yksityinen luonne ja mahdollisesti myös siihen liittyvät kiistat. Saatuaan MinCulPopin kirjeen lähettiläs kiirehti heti vastaamaan Roomaan, että näyttely oli jo avattu. Hän vakuutti ottaneensa koko ajan huomioon näyttelyn yksityisen luonteen ja kertoneensa sen myös Viron viranomaisille. Cicconardi ei ollut osallistunut näyttelyn järjestämiseen, vaan sen oli hoitanut kreivitär Mola, joka oli saavuttanutkin huomattavan menestyksen. Cicconardi oli kuitenkin suostunut kunniakomitean jäseneksi, samoin kuin oli aikaisemmin tehnyt Italian lähettiläs Suomesa. Avajaiskutsut lähetti virolainen osapuoli, ja avajaisissa olivat paikalla Viron ulko- ja opetusministerit, joista jälkimmäinen piti lyhyen puheen. Cicconardi puolustautui myös kertomalla, ettei hän ollut kutsunut ketään avajaisiin. Lopuksi hän korosti, että näyttelyssä oli käynyt paljon yleisöä ja lehdistö oli julkaissut Italiaan positiivisesti suhtautuneita selontekoja ja arvosteluja.⁷⁴⁶

MinCulPop ei onnistunut yrityksissään estää kaikkea näyttelyn Italiassa saamaa huomiota. Kuten olen aikaisemmin todennut, *La Tribuna* julkaisi uutisen näyttelystä sen avauduttua Helsingissä, ja silloin MinCulPopissa toivottiin, että Italian lehdistö ei levittäisi enempää sitä koskevia uutisia. Näyttelyn järjestäminen uutisoitiin kuitenkin myös *Corriere della Serassa* 1.10.1937. Artikkelin oli lähetetty Helsingistä ja siinä kerrottiin näyttelyn järjestäjistä, suojelijoista ja presidentti Kallion osallistumisesta avajaisiin. Uutisen mukaan näyttely oli ”yleisön suuresti kiittävä” ja ”lehdistön sydämellisesti ylistävä”. Italian nykytaiteelle, jota oli Suomessa nähty edellisen kerran *Il Novecenton* näyttelyssä, annettiin Suomessa suuri arvo.⁷⁴⁷ *Il Popolo d'Italiassa* julkaistiin avajaisista kuva, jossa ovat muun muassa Natalia Mola ja presidentti Kallio.⁷⁴⁸ Lisäksi *La Tribuna* ja jotkut muut sanomalehdet julkaisivat valokuvia ja uutisia saman näyttelyn Tallinnan avajaisista. Sen vuoksi MinCulPopin sisäisessä viestissä marraskuussa 1937 pyydettiin ministeriä, mikäli tämä piti sitä sopivana, antamaan *Direzione Generale della Stampalle* määräys, että kansallisia lehtiä pyydetäisiin selkeästi olemaan antamatta näkyvyyttä rouva Cenci-Molan näyttelylle.⁷⁴⁹ Näyttelyä koskevan uutisoinnin hiljentäminen oli tärkeämpää kuin Italian ulkomailla saama myönteinen julkisuus.

Yksityisnäyttelynsä luettelossa vuonna 1939 Mola kirjoitti nais-taiteilijoiden näyttelyn olleen Suomen ja Viron lisäksi esillä myös Latviassa, mutta hän ei antanut siitä mitään muita tietoja eikä lainannut



KREIVITÄR NATALIA MOLAN Turkin-matkallaan maalaama *Bospori* (1936). Tampereen taidemuseo sai sen kokoelmiinsa yksityisen henkilön lahjoituksena. KUVA: JARI KUUSENAHO / TAMPEREEN TAIDEMUSEO.

- 750 *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivut 11, 18.
- 751 Natalia Mola Benito Mussolinille, s.l. s.d. [ilmeisesti 1939]. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.
- 752 Ks. esim. Maurilio Coppini / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 8.10.1937. Tele-spresso n. 1036; Sezione Generale per i Servizi della Propaganda (Alfierin puolesta) / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Estonialle ja R. Legazione d'Italia in Lettonialle, [Rooma] s.d. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 753 "Elenco mostre personali e collettive di N. Mola", 5. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.
- 754 Kuvanveistäjä Antonietta Paoli Pogliani oli Suomen ystävä, jonka kodissa ja ateljeessa Roomassa moni suomalaisenkin taiteilija oli vierailut. Hän oli myös pitänyt useita yksityisnäyttelyitä sekä Italiassa että ulkomailla ja järjestänyt kansainvälisiä naistaiteilijoiden näyttelyitä Turkissa, Puolassa ja Pariisissa. Ks. Karttunen, Liisi, "Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Helsinkiin. Kreivitär Mola saapuu Suomeen syyskuussa." HS 15.9.1937.
- 755 Synnöve Malmström on naistaiteilijoiden näyttelyä koskevassa artikkelissaan käsitellyt jonkin verran näyttelyn kaikkia taiteilijoita sekä erityisesti Adelina Zandrinoa ja Natalia Molan taidetta. Ks. Malmström 2006, 115–120.
- 756 *26 artiste* (näyttelyluettelo) 1937 (Rooman näyttely?). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.
- 757 Rota 1995, 24. Molan itsensä mukaan Milanon näyttelyssä oli 26 taiteilijaa.
- 758 Hintze oli kertonut Natalia Molalle maaliskuussa 1937, että Taidehallissa oli käytävissä seinäpintaa noin 150 juoksumetriä ja tiloihin mahtuisi noin 80 maalausta ja 30 veistosta.
- 759 Ks. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 760 Juliette, "Italienska konstutställningens arrangör har anlänt." Hbl 18.9.1937.
- 761 Juliette, "Italienska konstutställningens arrangör har anlänt." Hbl 18.9.1937.
- 762 Joonas, "Tampere omistaa modernin taidehallin, ja Tampere on ihastuttava kaupunki," sanoo italialainen kreivitär..." TaS 23.10.1937.

sikäläisiä lehtikirjoituksia.⁷⁵⁰ Hän mainitsi näyttelyn olleen Latviassa myös kirjeessään Mussolinille ilmeisesti vuonna 1939.⁷⁵¹ Näyttelyn viemistä myös Riikaan suunniteltiinkin asiakirjamainintojen perusteella,⁷⁵² mutta en ole löytänyt tietoja, jotka vahvistaisivat sen toteutuneen. Toisaalta tekemässään luettelossa näyttelyistään Mola on listannut Suomen ja Viron näyttelyt yksityisnäyttelyikseen, joista ensimmäinen oli "Kelsingin museossa" Suomen valtion virallisesta kutsusta, toinen Tampereen museossa, kolmas 20.II.–6.I2. Tallinnan museossa ja viimeinen, joka "*mostra personalen*" sijasta mainittiin vain "*mostrana*" Turun "valtion" taidemuseossa ja Turku on sijoitettu Viroon. Ajankohdaksi ilmoitetaan joulukuu 1937.⁷⁵³ Olisiko mahdollista, että Mola tarkoittaa Tarttoa ja näyttely tai hänen omia töitään olisi ollut esillä siellä Tallinnan jälkeen?

5.5.4 Näyttelyn sisältö, näyttelyluettelot ja teosmyynti

Natalia Molan kokoamassa Suomeen tuodussa näyttelyssä oli mukana 12 taiteilijaa: prinsessa Bona, Federica Aloisi, Maria Angelini, Lina Arpesani, Caterina Castellucci, Annie Cottrau, Esther Firmani, Stefania Guerzoni-Spanio, Natalia Mola, Clelia Panzini, Antonietta Paoli Pogliani⁷⁵⁴ ja Adelina Zandrino.⁷⁵⁵ Heistä viisi oli kuvanveistäjiä ja kuusi maalareita, minkä lisäksi Adelina Zandrinoilta oli esillä sekä maalauksia että terrakottaveistoksia. Heistä oli Molan lisäksi hänen Milanossa ja Roomassa järjestämässään naistaiteilijoiden näyttelyissä olleet mukana vain prinsessa Bona, Arpesani ja Panzoni.⁷⁵⁶ Taiteilijoita oli vähemmän kuin Molan Galleria Gian Ferrarissa järjestämässä näyttelyssä, johon osallistui 25 taiteilijaa, mutta teoksia oli enemmän. Milanossa niitä oli 70,⁷⁵⁷ kun Suomessa teoksia oli luettelossa 85.⁷⁵⁸ Näyttelykokoonpano ei ollut alusta asti selvä, vaan siinä tapahtui useita muutoksia näyttelyä tehtäessä.⁷⁵⁹

Natalia Mola kertoi lehtihaastattelussa, että hän oli valinnut näyttelyn taiteilijat ja pyrkinyt valinnassaan kattavuuteen sekä alueellisesti – taiteilijat olivat kotoisin eri puolilta Italiaa – että taidesuuntien ja koulujen osalta. Hän katsoi itse maalaavansa modernisti, mutta näyttelyssä oli mukana myös "äärimmäisen moderneja". Erikseen mainittiin, ettei näyttelyssä ollut kubismia, koska italialaiset naistaiteilijat eivät maallanneet kubistisesti. Molan mukaan "kubismi jätetään herroille – sekä taipumus- että makusyistä".⁷⁶⁰ Kun näyttelyssä oli vain 12 taiteilijaa, Molan mainitsema kattavuus on hyvin suhteellinen käsite. Mola sanoi, että "meillä" ei ollut ollut aikaisemmin näyttelyä ulkomailla, millä hän viittanee naistaiteilijoiden näyttelyyn.⁷⁶¹ Hän kertoi kaikkien osallistuneen Venetsian biennaaliin.⁷⁶²

Italialaisyhteisessä Mola kertoi tehneensä näyttelyn valinnat niin patriootina – mihin hän lisäsi kuuluvansa vanhaan piemontelaiseen sotilassukuun – kuin taiteilijana, joka oli ollut taidekentän sotilaana jo vuosia ja oli Italian tunnetuin naistaiteilija. Hän sanoi ottaneensa näyttelyyn nimenomaan 12 edustavinta italialaista naistaiteilijaa. Hän myös esitti aikaisemmin Italiassa järjestämänsä kaksi naistaiteilijoiden näyttelyä Suomen ja Viron näyttelyä edeltäneenä suurena valmistelutyönä. Näissä näyttelyissä hän oli pyrkinyt taiteilijoiden valinnassa kiinnostavuuteen sekä edustavuuteen niin taiteellisen tason kuin maantieteellisten seikkojen osalta. Hän korosti omistautuneensa komissaarin tehtävälle niin työpanoksellaan kuin rahallisin henkilökohtaisin uhrauksin.⁷⁶³

Helsingissä ja Tampereella oli kummassakin omat kaksikieliset näyttelyluettelonsa, ja ne tehtiin kuten *Il Novecento Italianon* luettelot vuonna 1931: kummatkin painettiin samassa painossa Helsingissä, mikä tarkoittaa, että Taidehallin intendentti Bertel Hintze huolehti niiden toimittamisesta. Tamperetta varten muutettiin vain kansilehti ja jätettiin pois sisäkansi. Tampereen luettelot eivät tyydyttäneet tilaajaa, mahdollisesti niihin painetun väärän näyttelyajan johdosta, ja Hintze sai alennettua niiden hintaa alle puoleen.⁷⁶⁴ Vuoden 1931 luetteloihin verrattuna oli palattu normaaliin vaatimattomaan linjaan: luetteloissa ei ole lainkaan valokuvia. Niissä on aluksi esitelty näyttelyn taustatahot eli suojelijakomitea, näyttelytoimikunnat Italiassa ja Suomessa sekä näyttelyn komissaari.

Luetteloissa on Bertel Hintzen kirjoittama sivun mittainen esipuhe suomeksi ja ruotsiksi. Sen sisältö on yllättävä: siinä ei esitellä näyttelyn taidetta tai taiteilijoita. Ainoa maininta on se, että näyttely ei pyri antamaan suomalaisille ”tyhjentävää kuvaa siitä, mitä meidän päiviemme italialaiset naismaalarit ja -kuvanveistäjät ovat luoneet, vaan se tahtoo antaa läpileikkauksen kaikista niistä erilaatuisista pyrkimyksistä, jotka elävöittävät Italian taiteilijattaria...” Muu osa lyhyestä tekstistä käsittelee Italian vaikutusta Suomen taiteeseen 1800-luvulta alkaen, ulkomaisten näyttelyiden merkitystä maailmansodan ja sen myötä taloudellisten tekijöiden aiheuttaman eristäytymisen jälkeen sekä näyttelyvaihdon merkitystä. *Il Novecento Italiano* -näyttely oli Hintzestä ollut yksi Suomen taidetta elvyttäneistä tekijöistä. Hän toi esiin, että naistaiteilijoiden näyttely oli Milanossa ja Roomassa järjestetyn suomalaisen taiteen näyttelyn ensimmäinen vastavierailu. Hintze lopetti esipuheen kulttuurisuhteiden diskurssin mukaiseen virkkeeseen: ”Merkittävänä ilmaisuna molemminpuolisesta, määrätietoisesta tahdosta Italian ja Suomen taiteita yhdistäneiden läheisten taidesuhteiden jälleensolmimiseksi, lausumme tämän näyttelyn maahamme tervetulleeksi.”

763 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, 1–2.

764 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taide-museo, Helsinki 12.11.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA. Alun perin ne maksoivat 2,50 kappale eli yhteensä 750 markkaa, mutta Hintzen valitusten jälkeen hinnaksi esitettiin markan kappale eli yhteensä 300 markkaa.

Esipuheen jälkeen luetellaan näyttelyn taiteilijat ja heidän teoksensa aakkosjärjestyksessä lukuun ottamatta prinsessa Bonaa, joka näyttelyn suojelijana on luettelossa ensimmäisenä. Jokaisen taiteilijan nimen jälkeen on luettelossa annettu jotakin tietoa hänestä, muun muassa mihin italialaiseen paikalliseen kouluun hän kuului tai missä hän oli opiskellut. Osa oli opiskellut pelkästään Italiassa, osa Italian lisäksi ulkomailla ja osa oli itseoppineita. Nämä tiedot ovat ainoa opastus, joka suomalaisille katsojille näyttelyn sisällöstä annettiin. Tosin se oli enemmän kuin *Il Novecento Italianon* taiteilijoista, joista vain muutama esiteltiin esipuheessa ja muista ei annettu mitään tietoja.

Näyttelyluetteloissa on teoksia numeroituina 85. Helsingistä säilynyt myytävänä olleiden teosten hintalista antaa vielä numerot 86 ja 87⁷⁶⁵ eli näyttelyyn tuli luettelon painoon menon jälkeen kaksi teosta lisää. Esimerkiksi yksi myyty veistos oli Hintzen mukaan luettelon ulkopuolelta.⁷⁶⁶ Hintalistan mukaan näyttelyssä oli viisi teosta, jotka eivät olleet myytävänä. Natalia Molan maalaus *Auringonnousu Comojärvellä* kuului Rooman kaupunginmuseon kokoelmiin. Muiden neljän kohdalla ei ole tietoja omistajista. Mola itse sanoi Tampereella ollessaan, että näyttelyssä oli muun muassa ”pari sellaista arvokasta taulua, jotka on varta vasten tuotu Milanon ja Rooman gallerioista”.⁷⁶⁷ Maalauksen hinnat vaihtelivat hintaluettelon mukaan 750 markasta 7 750 markkaan. Jälkimmäinen oli Stefania Guerzoni-Spanion maalauksen *Mietiskely* hinta. Kallein veistos, Lina Arpesanin hopeasta valmistama *Madonna* maksoi 17 500 markkaa ja halvin, Adelina Zandrionon terrakottaveistos *Kehtolaulu*, 2 000 markkaa.⁷⁶⁸ Hintoja pidettiin edullisina – suomalaisten taiteilijoiden teokset olivat usein kalliimpia –⁷⁶⁹ ja ne olivatkin selvästi alempia kuin *Il Novecento Italianon* näyttelyssä 1931. Silloin Hintze kertoi hintahaitariksi 4 000–40 000 markkaa. Ateneumin tuolloin ostama Campiglin maalaus maksoi 7 710 markkaa. Hintatasoon saattoi vaikuttaa se, että kyseessä oli naisten näyttely.

Näyttely oli myyntimenestys. Helsingissä näyttelystä ostettiin 13 ja Tampereella neljä teosta. Myynnin edistymistä seurattiin lehtien pikku-uutisissa kummassakin kaupungissa avajaismyynnistä alkaen.⁷⁷⁰ Virallista vaihtonäyttelyistä ostettiin usein ainakin yksi teos julkisiin kokoelmiin. Tällä kertaa Ateneum ei tehnyt ostoja, ja Hintzen mukaan Natalia Mola oli pahoillaan siitä, etteivät ”Ateneumin herrat” ostaneet mitään, vaikka hän oli ilmoittanut, että sen kohdalla hinnoista voitaisiin tinkiä verrattain paljon.⁷⁷¹ Huomattakoon, että Ateneum osti Taidehallissa samaan aikaan olleesta Fridellin näyttelystä kolme etsausta,⁷⁷² ja kyseisestä näyttelystä myytiin kaiken kaikkiaan 16 etsausta ja yksi piirustus.⁷⁷³

- 765 *Hinnasto – Prisförteckning* oli irtolehti, jota ei sidottu osaksi näyttelyluetteloa.
- 766 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taide-museo, Helsinki 19.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.
- 767 Joonas, ”Tampere omistaa modernin taidehallin, ja Tampere on ihastuttava kaupunki,” sanoo italialainen kreivitär...” TaS 23.10.1937.
- 768 *Hinnasto – Prisförteckning* 1937.
- 769 E. Richter., ”Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäolollaan tasavallan presidentti.” HS 22.9.1937; Mikko, ”Päivän kronikka. Taidetta.” IS 22.9.1937.
- 770 ”Kirjallisuus ja taide. Italialainen taide-näyttely.” Aamulehti 25.10.1937; ”Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naisten taidenäyttely.” Aamulehti 6.11.1937; ”Taidenäyttelyt. Italialaisten naistaiteilijain näyttely.” HS 10.10.1937; ”Konsthallens utställningar.” Hbl 22.9.1937; ”Den italienska utställningen.” Hbl 26.9.1937; ”Taidepalsta.” US 22.9.1937; ”Taidepalsta. Italialaisten naistaiteilijain näyttely.” US 10.10.1937.
- 771 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taide-museo, Helsinki 4.10.1937 ja 19.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.
- 772 ”Konstrevyn. Nyförvärv till Ateneum.” Hbl 10.10.1937.
- 773 Helsingin Taidehallin myyntikirja 1928–1939. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa.

Helsingissä myytiin näyttelyn kallein teos Lina Arpesanin hopeinen *Madonna*, neljä Natalia Molan maisemaa, neljä Adelina Zandrinnon figuurikompositiota ja luettelon ulkopuolella ollut terrakottaveistos *Sisarukset*, Federica Aloisin puuveistos *Virgo Creatoris* ja kaksi Stefania Guerzoni-Spanion maalausta. Tampereella ostajan löysivät yksi Stefania Guerzoni-Spanion maalaus, kaksi Natalia Molan teosta ja yksi Federica Aloisin veistos.⁷⁷⁴ Kaksi teosta päätyi heti julkiseen kokoelmaan: vuorineuvos A. Antero lahjoitti Tampereen Taideyhdistykselle ja siten Tampereen taidemuseon kokoelmiin ostamansa Molan maalauksen *Kanava Venetsiassa* 1934 (nro 56, nykyisin nimellä *Venetsiasta*) ja konsuli Uno Khüry ostamansa Molan teoksen *Bosporista* 1936 (mahdollisesti nro 64 *Myrsky Bosporilla*, nykyisin *Bospori*).⁷⁷⁵ Amos Andersonin Helsingistä ostamat Natalia Molan maalaus *Maisema Comojärveltä*, Adelina Zandrinnon maalaus *Kolmas luokka* n. vuodelta 1937 ja Stefania Guerzoni-Spanion maalaus *Telakka* kuuluvat nykyisin Amos Andersonin taidemuseon kokoelmiin.⁷⁷⁶ Stefania Guerzonin omien tietojen mukaan hänen teoksiaan myytiin yhteensä neljä, *Mietiskely* (Contemplazione), *Viininkorjuujuhla* (Festa dell'Uva), *Telakka* (Veliere in riparazione) ja *Viareggio*.⁷⁷⁷ Suomen myyntitietojen mukaan häneltä ostettiin täällä kolme maalausta, joten yksi teos lienee myyty Tallinnassa. Myynti Helsingin näyttelystä oli yhteensä 72 500 markkaa.⁷⁷⁸ Taideteosten myynti oli noussut yleisestikin sitten 1930-luvun alun lamavuosien. Vuonna 1937 myytiin Taidehallissa taidetta enemmän kuin koskaan aikaisemmin, yhteensä 310 000 markan arvosta. Vuoden 1936 myynti oli ollut 250 000 mk, ja vuosina 1930–1931 myytiin vuodessa alle 100 000 markan arvosta. Yleisö oli muutenkin Hintzen lehtihaastattelun mukaan alkanut jälleen tuntea kiinnostusta taidetta kohtaan.⁷⁷⁹

Tampereella oli esillä osa Helsingissä myydyistä teoksista,⁷⁸⁰ ainakin kaikki Adelina Zandrinnon myydyt maalaukset. Zandrinoa luonnehdittiin näyttelyluettelossa yhdeksi Italian tunnetuimmista naistaiteilijoista, ja hän oli Hintzestä näyttelyn paras taiteilija. Hänen viidestä maalauksestaan oli Helsingissä myyty neljä. Sen tähden Hintze oli neuvotellut jatkosta ostajien kanssa. Helsinkiläisille ostajille kuuluvat teokset tuli näyttelyn päätyttyä palauttaa Taidehalliin, mistä Hintze huolehtisi ne uusille omistajille. Yksi maalaus (*Mustalaisia*, nro 82) oli sen sijaan lähetettävä Tampereelta suoraan Varkauteen sen ostajalle. Muita myytyjä maalauksia Hintze ei pitänyt niin tärkeinä. Sitä paitsi Natalia Mola, jolta oli Helsingissä myyty neljä teosta, oli ottanut mukaansa ”varatauluja”, jotka eivät olleet luettelossa. Mielenkiintoista oli myös se, että hänen ”pääteoksensa” oli tulossa Italiasta vasta näyttelyn jo sulkeuduttua Hel-

774 Helsingin Taidehallin myyntikirja 1928–1939. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa; Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taidemuseo, Helsinki 19.10.1937. Kirjeet B II 3. TäTYA. TäKA (Helsingissä myydyt teokset). Lehdissä ei mainittu kaikkia Taidehallista myytyjä teoksia. Ks. ”Kirjallisuus ja taide. Italialainen taidenäyttely.” Aamulehti 25.10.1937; ”Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naisten taidenäyttely.” Aamulehti 6.11.1937; ”Kons-thallens utställningar.” Hbl 22.9.1937; ”Den italienska konstutställningen.” Hbl 26.9.1937; ”Taidenäyttelyt. Italialaisten naistaiteilijain näyttely.” HS 10.10.1937; ”Taidepalsta.” US 22.9.1937; ”Taidepalsta. Italialaisten naistaiteilijain näyttely.” US 10.10.1937.

775 Tampereen Taideyhdistyksen johtokunnan kokouksen 12.3.1938 pöytäkirja § 1; Tampereen Taideyhdistyksen vuosikertomus vuodelta 1937. TäTY:n vuosikokouksen 31.3.1938 pöytäkirja § 2, liite. Sidotut pöytäkirjat C I 3. TäTYA. TäKA; Amanuessi Tapio Suominen / Tampereen taidemuseo tekijälle, Tampere 2.12.2008, sähköpostiviesti.

776 Amanuessi Synnöve Malmström / Amos Andersonin taidemuseo tekijälle, Helsinki 5.3.2012, sähköpostiviesti. Amos Andersonin ostama Federica Aloisin veistos katosi Söderlångvikistä Amos Andersonin kuoleman jälkeen. Kokoelmateosten tiedot: Natalia Mola, *Kirkko Ossuciossa Lago di Como rannalla*, öljy kankaalle, 64 × 94 cm, 117/AA; Adelina Zandrino, *III luokka (III luokan junavaunu)*, 1930-luku, öljy vanerille, 102 × 102 cm, 247/AA; Stefania Guerzoni-Spanio, *Telakka*, öljy kankaalle, 46 × 60 cm, 50/AA. Amos Andersonin ostamista Molan ja Zandrinnon maalauksista ks. Malmström 2006, 114–123.

777 Stefania Guerzoni in Spanio MinCulPopille, Francavilla 30.8.1938. ”Mostra d'Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

778 Helsingin Taidehallin myyntikirja 1928–1939. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa.

779 ”Taidetta kohtaan yleisön harrastus tuntuvasta noussut. (...) Keväällä suuria ulkomaalaisia näyttelyjä.” Karjala 7.10.1937.

780 ”Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain taidenäyttely...” Aamulehti 22.10.1937.

singissä.⁷⁸¹ Se oli siis ilmeisesti mukana Tampereella. Kyseessä voisi olla joko *Auringonlasku Comojärvellä* tai muotokuva ranskalaisesta poliitikosta Pierre Lavalista (nro 69).

Tauluista ja veistoksista ei Suomessa Hintzen mukaan maksettu tullia, mutta myydyt taideteokset oli ilmoitettava tullille, koska kehyksistä tullimaksu maksettiin. Näyttelyn päätyttyä Tampereella tuli teokset ja kuljetuslaatikot lähettää myytyjä teoksia lukuun ottamatta tullin sineillä varustettuina suoraan seuraavan näyttelypaikkaan Tallinnan taidemuseoon.⁷⁸²

Natalia Molan omista CV-tiedoista saa joitakin vihjeitä siitä, ketkä ostivat hänen mukanaan olleita, mutta ei näyttelyssä esitellyjä teoksiaan hänen Suomen-vierailunsa aikana. Molan antamissa tiedoissa on kaiken kaikkiaan epäselvyyksiä ja virheitä, joten tietoja on pidettävä osittain vain suuntaa-antavina. Vuonna 1939 Roomassa järjestämänsä yksityisnäyttelyn luetteloon Mola on koonnut tiedot 132 teoksestaan ja niiden omistajista. Tässä listassa on 12 teosta, joille on merkitty suomalainen omistaja. Siihen sisältyvät kaksi Tampereen taidemuseossa nykyisin olevaa teosta, joista toisen omistajaksi on merkitty Tampereen museon taidekokoelma ja toisen Tampereen valtiollisen museon taidekokoelma. Samoin siinä ovat mukana neljä Helsingin näyttelyssä myytyä maalausta. Osalla on kuitenkin hieman eri nimi kuin Suomen luetteloissa. Presidentti Kyösti Kallion omistamiksi on merkitty Taidehallista ostetun maalauksen ohella Molan Helsingissä maalaama presidentin muotokuva.⁷⁸³ Muita suomalaisomistukseen päätyneitä teoksia ovat Elsa Tervon marraskuussa 1937 hankkima *Kultainen Sarvi* (1936), Wäinö Aaltosen, ”Suomen suurimman kuvanveistäjän”, omistama *Lerici* (1933), hankittu marraskuussa 1937, ja tohtori Eeva Tulenheimon Kangasalta omistama *Eyubin hautusmaa* Turkista (1936). Jälkimmäisen kohdalla tehtiin Molan ehdotuksesta vaihtokauppa⁷⁸⁴: Mola antoi maalauksensa ja sai Hämeen Lottien puheenjohtajana toimineen Tulenheimon silloin vielä tekeillä olleen ryijyn marraskuussa 1937. Lisäksi Unkarin Helsingin-lähettiläs oli ostanut Molan omakuvan joulukuussa 1937.⁷⁸⁵

Maalauksen *Istanbulin vanhan seraljin paviljongit* (1936) kohdalla on outo merkintä. Sen omistajaksi on merkitty Suomen valtion taidekokoelma ja teos hankituksi marraskuussa 1937. Mitä kokoelmaa Mola tällä tarkoitti? Hän kirjoitti eri asiakirjoissa Taidehallista valtiollisena galleriana, joten olisiko mahdollista, että Bertel Hintze olisi ostanut teoksen itselleen ja Mola olisi ymmärtänyt väärin sen menevän julkiiseen kokoelmaan? Näiden naistaiteilijoiden näyttelyn aikaiseen Suomen-oleskeluun ajoittuneiden suomalaisostojen lisäksi listassa on yksityisen

- 781 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taidemuseo, Helsinki 4.10.1937 ja 19.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.
- 782 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taidemuseo, Helsinki 19.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.
- 783 Musa Silverin antaman tiedon mukaan presidentin muotokuva oli Natalia Molan omistuksessa, ja hän näki sen Molan Milanon-kodissa vuonna 1938. Ks. Silver 1996, 173.
- 784 Vaihtokaupasta ks. Tervo, Elsa, ”Natalia Mola: Suomen ystävä, hämäläisen ryijyn omistaja.” *Lotta Svärd* 1940: 16. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK. Mola on vuoden 1939 yksityisnäyttelynsä luetteloon merkinnyt maalauksen omistajaksi ”rouva Tahtari Tulenheimon”.
- 785 *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivut 22–23.

helsinkiläisen omistama *Castel S. Angelo* (1938), jonka hankintatiedoksi on merkitty ”elokuu 1938”.⁷⁸⁶ Kävikö Mola silloin uudestaan Suomessa vai onko teos ostettu Italiassa? Tallinnan näyttelystä hänen teoksiaan ostettiin kaksi, toinen ilmeisesti Tallinnan taidemuseoon.⁷⁸⁷

Joillakin näyttelyn taiteilijoilla oli vaikeuksia saada Molalta rahojaan näyttelystä myydyistä teoksista. Federica Aloisi oli maaliskuun alussa 1938 saanut korvauksen vasta Tampereella myydyistä marmoriveistoksestaan, ei Amos Andersonin ostamasta puuveistoksesta. Mola oli toimittanut hänelle edellistä koskevan šekin tammikuussa vähennettynä näyttelyn aiheuttamilla kuluilla ja luvannut maksaa toisen, kunhan saisi selvitettyä valuuttarajoituksiin liittyvät tekijät. Sen jälkeen paronitar Aloisi ei ollut kuullut asiasta enää mitään ja toivoi saavansa puuttuvan summan sekä selonteon teosten myynnistä. Koska paronittaren aviomies oli ulkoministeriön virkamies, puuttuvaa maksua selvittämään lähti myös ministeriö.⁷⁸⁸

Asiaa tiedusteltiin MinCulPopilta, joka selitti, että koska näyttely oli ollut luonteeltaan täysin yksityinen, ministeriö piti vaikeana puuttua maksuasiaan, joka sekin oli näin muodoin yksityinen.⁷⁸⁹ Ulkoministeriön asiaa hoitanut konsuli oli samaa mieltä ja katsoi, ettei kannattanut ryhtyä toimenpiteisiin, joiden lopputulos oli joka tapauksessa epävarma. Hän välitti tiedot paroni Aloisille, joka nyt mietti, ryhtyisikö peräämään vaimonsa saatavia normaaleja laillisia teitä.⁷⁹⁰

Sama ongelma oli myös neljä maalausta myyneellä Stefania Guerzoni-Spaniolla, joka otti yhteyttä MinCulPopiin elokuun lopussa 1938, kun lähes vuosi oli kulunut Helsingin näyttelystä. Hänen teoksensa oli myyty 6 600 liiran yhteissummalla, josta hän ei ollut saanut liiraakaan pitkään aikaan. Guerzoni oli ollut monta kertaa yhteydessä Natalia Molaan ja kuullut tältä, että tämä oli jo kauan sitten saanut kyseisen summan itselleen. Mola ei ollut toistuvista pyynnöistä huolimatta maksanut Guerzonille eikä toimittanut tämän toivomia tietoja ostajista. Kesäkuun alussa hän oli ilmoittanut Molalle, että ellei hän saisi ainakin 3 500 liiraa, hän antaisi saataviensa hoitamisen kolmannelle taholle. Mola oli silloin lähettänyt 3 000 liiran osamaksun. Guerzoni oli toistuvasti pyytänyt puuttuvaa loppusummaa, mutta Mola ei vastannut, ja viimeisin kirjattu kirje palautettiin merkinnällä, ettei vastaanottaja suostunut ottamaan sitä vastaan. Guerzoni luuli, että MinCulPop oli ollut ulkoministeriön, opetusministeriön ja *Direzione Generale degli Italiani all'Esteron* ohella yksi näyttelyn tukijoista ja osoitti siksi avunpyyntökirjeensä sinne. Hän tiedusteli, miten hänen tulisi menetellä rahojen saamiseksi.⁷⁹¹ Ministeriöstä vastattiin, ettei se vastoin taiteilijan käsitystä

786 Samanaikainen ja samanaikainen osto tapahtui Molan luettelon mukaan myös Tallinnassa, jossa myytiin elokuussa 1938 maalattu Castel S. Angelo -aiheinen maalaus vuonna 1938.

787 *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivut 22–23.

788 Konsuli Assettati, Segreteria Particolare del Sottosegretariato di Stato / MAE Dir. Gen. della Propagandalle / MinCulPop, Rooma 2.3.1938. ”Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

789 MinCulPop konsuli Assettati, Segreteria Particolare del Sottosegretariato di Stato / MAE:lle, Rooma 10.3.1938, nro 902894/394. ”Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

790 Konsuli Assettati, Segreteria Particolare del Sottosegretariato di Stato / MAE Dir. Gen. della Propagandalle / MinCulPop, Rooma 16.3.1938. ”Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

791 Stefania Guerzoni in Spanio MinCulPopille, Francavilla 30.8.1938. ”Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

- 792 Dir. Gen. Ufficio Mostre / MinCulPop Stefania Guerzoni in Spaniolle, Rooma 7.9.1938. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 793 Ks. esim. "Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain taidenäyttely." Aamulehti 22.10.1937; "Taidenäyttelyt. Taidehallin näyttelyt." HS 26.9.1937; "Den italienska konstutställningen." Hbl 26.9.1937; "Konstrevyn. Den italienska utställningen." Hbl 10.10.1937; "Taidetta kohtaan yleisön harrastus tuntuvasti noussut. (...) Keväällä suuria ulkomaalaisia näyttelyjä." Karjala 7.10.1937; "Taidepalsta. Taidenäyttelyt. Taidehallin näyttelyt." US 26.9.1937.
- 794 "Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain näyttely." Aamulehti 20.10.1937; "Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naistaiteilijain taidenäyttely..." Aamulehti 22.10.1937. Jälkimmäisessä artikkelissa sanotaan näyttelyn herättäneen "poikkeuksellisen suurta huomiota". Myös Tammerfors Aftonblad kirjoittaa, että näyttelyssä kävi Helsingissä paljon väkeä. "Italiensk konstutställning." Tfors Aftonblad 20.10.1937.
- 795 Piccolo, "De italienska kvinnliga konstnärnas utställning öppnas i morgon kl. 3 i Konstmuseet." Tfors Aftonblad 22.10.1937.
- 796 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taide-museo, Helsinki 4.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.
- 797 Helsingin Taidehallin hallituksen toimintakertomus vuodelta 1937. Toimintakertomukset. HTA. KKA. Vuonna 1936 kävijöitä oli 23 415 ja vuonna 1937 39 612.
- 798 "Kirjallisuus ja taide. Italiattarien taidenäyttely herätti suurta huomiota ja harrastusta heti avajaispäivänään." Aamulehti 24.10.1937; "Kirjallisuus ja taide. Italialainen taidenäyttely." Aamulehti 25.10.1937; "Kirjallisuus ja taide. Italialaisten naisten taidenäyttely." Aamulehti 6.11.1937; "Italian naisten taidenäyttely." Aamulehti 7.11.1937.
- 799 Adelina Zandrino, *Madonna*. Kuva ja kuvateksti. Aamulehti 24.12.1937.

ollut tukenut näyttelyä eikä näin voinut auttaa asiassa. Häntä kehoitettiin ottamaan yhteyttä *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Artiin* tai suoraan naistaiteilijoiden järjestöön.⁷⁹²

Nämä kaksi tapausta osoittavat, että vaikka maksut oli Suomes-ta tilitetty Molalle, hän ei ollut toimittanut niitä eteenpäin. Mikä oli syynä siihen, että Natalia Mola ei maksanut puuttuvia summia? Kuten myöhemmässä aluvuossa kerron tarkemmin, Natalia Molan kirjeet *il Ducelle* vuosina 1937–1942 osoittavat hänen olleen rahapulassa, joten on mahdollista, että rahat olivat menneet hänen omiin menoihinsa.

5.5.5 Näyttelyn vastaanotto

5.5.5.1 YLEISÖ

Lehtitietojen mukaan näyttely herätti Helsingissä suurta huomiota ja oli suosittu.⁷⁹³ Suosion Helsingissä toi esiin myös tamperelainen *Aamulehti*, jolla se oli keino mainostaa näyttelyä tamperelaisille.⁷⁹⁴ Natalia Mola kertoi Tampereella olevansa tyytyväinen näyttelyn suosioon pääkaupungissa. Hintze oli vakuuttanut hänelle, että menestys oli ollut aivan ainutlaatuista.⁷⁹⁵ Samoin Hintze vakuutti myös Engbergille.⁷⁹⁶

Näyttelyn kävijämäärästä Helsingissä ei ole tietoa. Se ei kuulunut Taidehallin vuoden 1937 viiden eniten maksanutta yleisöä saaneen näyttelyn joukkoon, mutta toisaalta se ei myöskään ollut näyttely, jossa kävi vähiten ihmisiä. Jälkimmäinen oli amerikkalaisen keramiikan ja kirjataiteen näyttely, jossa kävi yhteensä 537 vierasta, maksaneita heistä 193. Eniten maksaneita katsojia, 8 490, kävi Suomen ruotsalaisen Martha-liiton näyttelyssä. Vasta kävijämäärältään neljäntenä ja viidentenä olivat ensimmäiset taidenäyttelyt: Norjan monumentaalimaalauksen näyttely (maksaneita 2 919, ilmaisia 908) ja Taideakatemian yleinen näyttely (maksaneita 2 716). Vuoden aikana oli näyttelyitä yhteensä 14, joten kävijämäärältään naistaiteilijat asettuvat jollekin sijoista 6–13. Taidehallissa kävi koko vuonna enemmän kävijöitä kuin edellisenä vuonna.⁷⁹⁷ Säilyneet tiedot eivät tue käsitystä näyttelyn suuresta kävijämäärästä Helsingissä, joten menestyksestä puhuminen viittasi kävijämäärää enemmän näyttelyyn myyntimenestyksenä ja ehkä näyttelyn ja Molan näkyvyyteen lehdistössä.

Aamulehden mukaan näyttely herätti Tampereella suurta huomiota ja innostusta ja alkupäivinä näyttelyssä oli ajoittain jopa tungosta. Loppuvaiheessa lehti kertoi näyttelyn olleen jatkuvasti ”innokkaan harrastuksen keskipisteenä”.⁷⁹⁸ Jotakin näyttelyn saamasta vastakaiusta kertoo ehkä osaltaan se, että *Aamulehden* jouluaaton numerossa 1937 julkaistiin ajankohtaa kuvittamaan kuva Adelina Zandrino maalauksesta *Madonna*.⁷⁹⁹



*KIRKKO OSSUCCIOSSA LAGO DI COMON
RANNALLA* on yksi naistaiteilijoiden näytte-
lystä Suomessa myydyistä Natalia Molan teok-
sista. OMISTAJA JA KUVA: AMOS ANDERSONIN
TAIDEMUSEO.

Tampereella näyttely kävi katsomassa yhden tiedon mukaan yhteensä 1607 henkilöä, ja lipputuloja saatiin 3998 markkaa. Viiden markan hintaisia näyttelyluetteloita myytiin 202 kappaletta.⁸⁰⁰ Toisen tiedon mukaan kävijöitä oli 1427. Vuoden toisessa erikoisnäyttelyssä, Kurun muistomerkkinäyttelyssä, vieraili 805 katsojaa, ja museon omiin kokoelmiin tutustui 1360 henkilöä. Tämän tiedon mukaan vuoden 1937 kokonaiskävijämäärä oli 3592 henkilöä,⁸⁰¹ joten Italian näyttely toi pie-
nemmänkin kävijäluvun mukaan noin 40 % koko vuoden kävijöistä.

Näyttely oli joka tapauksessa suuri myyntimenestys, mitä Natalia Mola käytti hyväkseen myös Italiassa halutessaan korostaa omia ja näyttelyn ansioita.⁸⁰² Toisaalta vaikka näyttely oli myyntimenestys ja sai paljon huomiota, se koettiin Suomessa eräänlaiseksi ”välinäyttelyksi” tai prologiksi ennen varsinaista suurta vaihtonäyttelyä eli tammikuussa 1938 avattua modernin italialaisen maisemataiteen esittelyä. Natalia Mola halusi kääntää eduksi myös tämän luokittelun toiseen luokkaan: hän otti mukaan *Vaba Maa* -lehden näyttelyä käsittelevän artikkelin loppuun Bertel Hintzen lausunnon, jonka mukaan italialaisten naistaiteilijoiden esiintyminen oli ”suurenmoinen henkinen valmistautuminen” maisemataiteen näyttelyä varten.⁸⁰³

5.5.5.2 ARVOSTELUT

Naistaiteilijoiden näyttely arvioitiin suomalaisissa pääsanomalehdissä, ja lisäksi kritiikkejä ilmestyi joissakin aikakausjulkaisuissa. *Suomen Sosialidemokraatti* ei julkaissut näyttelystä arvostelua lainkaan, vaikka esimerkiksi sen jälkeen järjestetystä Suomen taideakatemian näyttelystä oli lehdessä Antero Rinteen pitkä kirjoitus. Kyseessä saattoi olla poliittinen kannanotto ja osoitus kielteisestä suhtautumisesta fasismiin, tai se saattoi kertoa Rinteen asennoitumisesta naistaiteilijoita tai vain kyseistä näyttelyä kohtaan.

Ludvig Wennervirran arvostelu *Ajan Suunnassa* sisälsi joka tapauksessa poliittisen kannanoton, sillä hän toi esiin myönteisen suhtautumisensa fascistiseen Italiaan ja yhdisti sen maan taiteen tarkasteluun. Hänen mukaansa Italia oli jälleen saamassa takaisin sillä aikaisemmin olleen määräävän aseman kuvataiteissa, mihin oli vaikuttanut Mussolinin voimakas hallitus ja myönteinen suhtautuminen taiteeseen. Wennervirran usko uuteen Italiaan oli vahva ja sen myötä myös usko sen taiteeseen. Hän kirjoitti, että Italian luomisvoima ei ollut lopussa ja Italia oli alkanut uudelleen vetää puoleensa suomalaisia taiteilijoita.⁸⁰⁴ Jälkimmäiselle huomautukselle on vaikea löytää selkeitä perusteluja. Italia oli kiinnostanut suomalaisia taiteilijoita koko ajan, mutta esimerkiksi taloudelliset mahdollisuudet markkoihin olivat vaihdelleet.

800 ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyssä käynyt” (käsinkirjoitettu lappu). Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA. Luettelon painaminen oli tullut maksamaan 750 markkaa, joten siitä saatiin jonkin verran voittoa. Ks. Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taidemuseo, Helsinki 19.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.

801 Tampereen Taideyhdistyksen vuosikertomus vuodelta 1937. TaTY:n vuosikokouksen 31.3.1938 pöytäkirja § 2, liite. Sidotut pöytäkirjat C I 3. TaTYA. TaKA.

802 Ks. esim. Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

803 Arte Italian[a] all’Estero. Dal Giornale Vaba Maa, Tallinn, Estonia 1937 (käännös). Liite nro 8 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

804 L. W., ”Italian naistaiteilijain näyttely.” *Ajan Suunta* 22.9.1937.

Wennervirta piti näyttelyä merkittävänä suomalaisen taiteen kannalta: se innostaisi suomalaisia taiteilijoita kuten vuoden 1931 *Il Novecento Italiano* -näyttely. Se oli myös ”merkki Suomen ja Italian taiteen lähentymisestä”.⁸⁰⁵ On epäselvää, mitä hän sillä tarkoitti: taiteilijoiden lähentymistä vai esimerkiksi Italian kautta saatavien vaikutteiden aiheuttamaa taiteen lähentymistä vaikkapa tyyliltään? Sanat kuulostavat toisaalta virallisiin kulttuurisuhteisiin sopivilta, ja Wennervirrasta lisääntyvä Italian ja Suomen kanssakäyminen kuvataiteen alalla myös virallisella puolella oli hyvin toivottavaa poliittisistakin syistä. On hyvä muistaa, ettei Wennervirta suhtautunut aikoinaan täysin positiivisesti *Il Novecento Italianon* näyttelyyn, vaikka hän nyt kommentoi sitä myönteisempään sävyyn.

Wennervirta kirjoitti arvostelussaan, ettei hän tuntenut hyvin oman aikansa italialaista taidetta eikä osannut sen takia asettaa mukana olleita naistaiteilijoita ”oikeaan paikkaan kehityksessä”.⁸⁰⁶ Suoraan kontaktiin italialaisen nykyaiteen kanssa hän ei päässytkään ainakaan Italiassa, sillä hän ei käynyt siellä maailmansotien välisenä aikana. Aikaisemmin hän oli ilmeisesti viettänyt lyhyen ajan Pohjois-Italiassa vuonna 1911 tekemänsä ulkomaanmatkan yhteydessä. 1930-luvulla hän kävi kolme kertaa Pohjois-Saksassa, vuosina 1933, 1935 ja 1936, joten on mahdollista, että hän näki Italian taidetta siellä. Wennervirralla ei ollut kuitenkaan koskaan mahdollisuutta pitempään oleskeluun ulkomailla. Yrjänä Levanto on todennut, että vähäinen tutustuminen originaaliteoksiin Keski- ja Etelä-Euroopassa vaikuttikin hänen tapaansa tarkastella ja painottaa oman aikansa taidetta kotimaassa.⁸⁰⁷ Mihin sitten perustuvat Wennervirran edellä kuvatut mielipiteet Italian taiteen noususta? Ne kumpuavat mielestäni olennaisesti hänen hyvin myönteisestä kuvastaan Mussolinin Italiasta. Hän seurasi taidelehtiä ja tiesi jotakin italialaisen nykyaiteen vaiheista, mutta hän katsoi tilannetta myös poliittisten silmälasien läpi. Vielä *Il Novecento Italiano* -näyttelyn yhteydessä Wennervirta arvosteli italialaista taidetta liiasta kansainvälisyydestä. Vuonna 1937 on kuitenkin havaittavissa selvä muutos, kuten myös Yrjänä Levanto on todennut. Wennervirran positiivinen käsitys Italian taiteesta vahvistui vielä tästä eteenpäin, kuten hänen kirjoituksensa italialaisen maisemataiteen näyttelyn yhteydessä osoittavat.⁸⁰⁸ Esillä ollut taide sopi myös Wennervirran taidemakuun.

Italian taiteen suureen tulevaisuuteen uskoivat myös Edvard Richter ja Onni Okkonen. Richter tunnusti odottaneensa näyttelyä jännittyneenä: oli vain kuutisen vuotta *Il Novecento Italiano* -näyttelystä, joka ”meille oli todella suuri elämys”. Se oli myös osoittanut, kuinka paljon Italian nykyaide oli mennyt eteenpäin ja kuinka se oli kokenut

805 L. W., ”Italian naistaiteilijain näyttely.” Ajan Suunta 22.9.1937.

806 L. W., ”Italian naistaiteilijain näyttely.” Ajan Suunta 22.9.1937.

807 Levanto 1991, 43, 294.

808 Wennervirran kirjoitus *Il Novecento Italiano* -näyttelystä ks. tämän tutkimuksen luku 5.1.6.2 ja maisemataiteen näyttelystä ks. tämän tutkimuksen 5.7.8.2. Yrjänä Levannon käsitys Wennervirran suhtautumisesta italialaiseen nykyaiteeseen ks. Levanto 1991, 37.

”renessanssimaisen nousun”. Richteristä Italia oli jälleen ”se maa, johon taiteen valta ja johtokin voi olla siirtymässä”.⁸⁰⁹

Okkosen mukaan innostuneesti vastaanotettu *Il Novecento* -näyttely oli antanut yleiskuvan taiteensa traditioissa vanhan, mutta taiteen ”voimakkaaseen uudistumiseen ja nuortumiseen pyrkivän maan saavutuksista”. Pariisissa esillä olleen taidenäyttelyn perusteella tiedettiin Italian menneen jatkuvasti varmasti eteenpäin. Okkonen oli sitä mieltä, että Suomen oli hyödyllistä olla tekemisissä tällaisen maan ja tällaisen ”eturintamataiteen” kanssa, ja iloitsi jo etukäteen, että Italiasta oli luvattu Suomeen lähitulevaisuudessa muitakin näyttelyitä.⁸¹⁰ Okkonen oli jo kaksi vuotta aikaisemmin tuonut esiin käsityksensä, että Ranska oli menettänyt johtavaa asemaansa kuvataiteissa ja että Italia oli uusi mahdollisuuksien maa. Hän katsoi olevansa samalla linjalla Italian ja Saksan kanssa koskien ”kansallisten itsesäilytysvaistojen” heräämistä ja ”terveempiä ja luonnollisempia kauneusperiaatteita”. Okkosesta Italian valtion taidepolitiikka ja italialaisen taiteen ”vankka miehistyminen” tarjosivat hyvän mallin suomalaisille.⁸¹¹ Miehistymisellä hän tarkoitti Rakel Kallion mukaan oikeiden muotoperiaatteiden ja ilmaisuvoiman saavuttamista.⁸¹²

Näyttelyn yhteydessä nousi esiin virallisen näyttelyvaihdon mahdollinen vaikutus arvioihin, mitä käsiteltiin silloin tällöin eri yhteyksissä, jollain tasolla myös *Il Novecento Italianon* näyttelyn yhteydessä. Virallisten vaihtonäyttelyiden kohdalla oli nimittäin aina se mahdollisuus, että virallisen statuksen vuoksi arvostelijat eivät uskaltaneet tai halunneet sanoa suoraan mielipiteitään tai esittivät kielteiset huomionsa lievemmin. Vierailijoita kohtaan ei haluttu olla epäkohteliaita tai ei haluttu vaurioittaa huonoilla arvosteluilla vastaanottajan ja lähettäjään kulttuurisuhteita. Onni Okkonen pohti jo 1920-luvun lopulla asiaa: virallisten näyttelyiden huono puoli oli se, että puolueettoman ja kunnollisen kritiikin saaminen niistä oli vaikeaa. Uudet, diplomaattiset suhteet vaikuttivat hänestä ”paremminkin estävästi kuin edistävästi” ja ”pintapuolinen” – eli siis kulttuurisuhteiden hoitamisen mukanaan tuoma – kohteliaisuus korvasi kritiikeissä usein totuuden.⁸¹³ Verner Vesterdahl totesi suorasukaisesti italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyn yhteydessä, että se seikka, että näyttely oli tavanmukaisia kansainvälisiä muotoja noudattaen järjestetty, samoin kuin kohteliaisuus olivat ”ymmärrettävästi sitoneet arvostelijain käsiä”.⁸¹⁴ On kuitenkin vaikea päätellä, vaikuttivatko nämä seikat todella kritiikkeihin ja kuinka paljon.

Useissa arvosteluissa nostettiin esiin naistaiteilijoiden näyttely osana Suomen ja Italian kulttuurisuhteita ja kiitollisuus sen saamisesta Suomeen. Esimerkiksi Edvard Richterin mukaan sillä oli Suomen taiteen

809 E. Richter, ”Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäolollaan tasavallan presidentti.” HS 22.9.1937.

810 O. O-n., ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Taidehallissa.” US 22.9.1937.

811 O. O-n., ”Uusista suuntavirtauksista kuvaamataiteessa.” US 1.9.1935.

812 Kallio 1987, 244; Kallio 1997, 76. Kallion mukaan Okkosen suhde Italiaan oli ongelmaton, päinvastoin kuin hänen suhteensa Saksaan taidemaana.

813 O. O-n., ”Taiteemme ulkomaisista suhteista.” US 9.9.1928.

814 V. V-hl., ”Kirjallisuus ja taide. Naistaiteilijat alkavat Helsingin näyttelykauden. Fanny Churberg – Italialaiset naistaiteilijat – Ester Helenius.” Karjala 30.9.1937. Sama arvostelu ilmestyi *Aamulehdessä* 28.9.1937.

näyttelyn ensimmäisenä vastavierailuna ”kaunis osuutensa Italian ja Suomen taidesuhteiden lämpimästi kannatettavaan ylläpitämiseen”.⁸¹⁵ Signe Tandefelt näki näyttelyn yllättäen jopa näiden suhteiden uudelleensolmimisena. Suomalaisilla oli kaikki syy olla kiitollisia tästä vastanäyttelystä.⁸¹⁶

Kiinnostava tutkimuskysymys on se, miten arvosteluissa suhtauduttiin taiteilijoiden ja nimenomaan ulkomaisten taiteilijoiden sukupuoleen, ja lähes kaikki näyttelystä kirjoittaneet huomioivatkin sen tavalla tai toisella. Näin teki myös Ludvig Wennervirta, jonka mukaan näyttely ei yllättänyt taiteellisilla arvoilla, mutta todisti kuitenkin, että Italiasta löytyi etevä ja luomiskykyisiä naistaiteilijoita. Wennervirta käsittelee näyttelyn 12 taiteilijasta kuutta ja totesi: ”Näyttää tarpeettomalta selostaa italialaisten naistaiteilijain näyttelyä tämän tarkempaa.”⁸¹⁷ Oliko kyseessä viittaus näyttelyn muiden taiteilijoiden huonoon taiteelliseen tasoon tai samankaltaisuuteen esiteltyjen taiteilijoiden kanssa vai voiko sitä lukea alentuvana suhtautumisena naisten näyttelyyn? Kun taiteilijoita oli mukana vain 12, heitä kaikkia olisi ollut mahdollista tarkastella jollakin tavalla.

Yrjänä Levannon mukaan Wennervirta tarkasteli taidetta ja taiteilijoita sukupuolilähtöisesti, mikä oli yksi hänen käyttämistään psykologismiin liittyneistä näkökulmista. Tämä tarkastelutapa säilyi hänen kirjoittelussaan eriaikaisena läpi vuosikymmenten, eikä hänen mies- ja naiskuvansa niin taiteesta kuin taiteilijoista kirjoitettaessa muuttunut oleellisesti ajan myötä. Miehekkyyks-käsite korreloi hänellä useimmiten hänen hyvinä pitämiinsä piirteisiin, ja naisellisuuteen hän liitti sellaisia henkisiä määreitä kuin haurauden ja heiveröisyyden, mutta myös diletantismin. Hän saattoi kuvailla miehen taidetta naiselliseksi ja päinvastoin.⁸¹⁸ Toisaalta miehekäs- ja naisellinen-adjektiivien käyttäminen taiteen arvioimisessa oli yleinen piirre ajan taidekritiikissä ja tuli esiin jo Okkosenkin kohdalla. Adjektiiveja käyttivät myös naisarvostelijat.⁸¹⁹ Wennervirran arviot yksittäisistä näyttelyn taiteilijoista eivät osoita selkeää ymmärtämättömyyttä tai alentuvaa asennetta naisia kohtaan taiteilijoina. Itse asiassa monen kirjoittajan korostama näyttelyn naisellisuus tai naiseus puuttuu hänen arvostelustaan. Ne taiteilijat, joita hän arvostelussaan esitteli ja arvioi, saivat siis naiseudesta kohtalaisen riippumattoman käsittelyn. Taustalla erilaiset näkemykset kuitenkin vaikuttivat, vaikka ne eivät tulleet selvästi sanallisesti esiin, samoin positiivinen suhtautuminen uuteen Italiaan.

Edvard Richter esitti muissakin yhteyksissä esiin tulleen näkemyksen: maalaaminen ja kuvanveisto olivat italialaisilla veressä, niin miehillä kuin naisilla. Kilpailu oli siellä kova, ja siksi vain todella hyvät naiset saattoivat päästä huomattavaan asemaan kuvataiteen alalla. Italia-

815 E. Richter, ”Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäolollaan tasavallan presidentti.” HS 22.9.1937.

816 S. T-lt., ”Italienska konstnärinnors exposition i Konsthallen.” Hbl 26.9.1937.

817 L. W., ”Italian naistaiteilijain näyttely.” Ajan Suunta 22.9.1937.

818 Levanto 1991, 229–234.

819 Kallio 1987, 236; Palin 2004. Naisarvostelijoista esimerkiksi Signe Tandefelt ja Aune Lindström käyttivät kyseisiä adjektiiveja arvosteluissaan. Lindströmin osalta ks. Paloposki 1998, 50–53.

laisten naistaiteilijoiden taide oli ”sympaattista”, koska siitä puuttui täysin teennäisyys ja turha vaateliaisuus. Kaikki näyttelyssä mukana olevat taiteilijat olivat ”vapaasti omaa itseään”. He olivat sekä ”tosia” että ”naisellisia”, ja heistä löytyi vanhan kulttuurimaan kallein perintö: heidän taiteensa ”hillitty, hienostunut sävy”. Näyttelyssä oli ”siroa eleganssia” ja ”harrasta tunnepohjaa”, mutta ei lainkaan ”räikeätä radikaalisuutta” ja ”jyrkkiä modernistisia suuntia”.⁸²⁰ Richterin arvio näyttelystä on positiivinen ja ymmärtävä, mutta sananvalinta yhdistää sen nimenomaan naisten tekemän taiteen käsittelyyn. Hänen oma mainintansa hurjimman radikaalisuuden puuttumisesta selittää Richterin taidemaun huomioon ottaen omalta osaltaan sitä, että hän selvästi piti näyttelystä.

Italialaisuus, synnynnäinen taiteilijuus ja naiset yhdistyivät myös muutamissa muissa kirjoituksissa ja osoittavat jälleen tapaa käsitellä taidetta nimenomaan kansallisuuslähtöisesti. *Ilta-Sanomien* pakinoitsijasta näyttely todisti, ”että jos Italiassa miehet kerran halki vuosituhannen ovat osanneet maalata, niin osaavat naisetkin. Eikä muuten voi ollakaan. Mikä on veressä, on veressä.”⁸²¹ *Karjala*-lehdessä nimimerkki J. kirjoitti palstallaan, että Italiassa maalaustaide oli ollut 98-prosenttisesti miesten työtä, mutta maan taiteen pitkä historia sisälsi myös paljon hyviä naistaiteilijoita. Nyt esillä ollut näyttely osoitti nimimerkistä ”nykyisien italiattarien kuuluvan miestensä heimoon”. Taiteelliset taipumukset olivat selvät, ”veri tuntuu samalta kuin Italian miehilläkin”.⁸²²

Samanlainen näkemys oli nimimerkillä O. K. eli Orvo J. Kärkösellä, joka arvosteli näyttelyn *Aamulehdessä*. Näyttely antoi hänestä ”elävän, monipuolisen kuvan” italialaisten naistaiteilijoiden taiteesta. Se osoitti, että italialaisilla veressään myötäsyttyisenä oleva ”taiteellinen vaisto ja luomistahto” ilmenivät tuloksellisesti myös nykyajan naistaiteilijoissa. Kärkönen muistutti, ettei tuo kuva ollut aivan tasainen, mutta näyttelyn teoksia ei ollutkaan valittu sitä ajatellen, vaan oli haluttu antaa mahdollisimman todenmukainen läpileikkaus naistaiteilijoiden edustamista suunnista ja pyrkimyksistä. Antoisaa näyttely osoitti osan heistä pystyvän erittäin ”voimakkaaseen eläytymiseen ja erittäin taidolliseen ilmentämiseen”. Kiinnostusta lisäsi hänestä Tampereella paitsi se, että kyseessä oli maa, jonka taidearteet ja pitkä taiteen historia edustivat ”inhimillisen luomiskyvyn korkeinta tasoa”, myös se, että ulkomaiset taidenäyttelyt olivat Suomessa harvinaisia ja vielä harvinaisempia ne olivat maaseutukaupungeissa.⁸²³

Hufvudstadsbladetin kirjoittaneesta Signe Tandefeltista näyttely osoitti, että italialaiset naistaiteilijat työskentelivät vakavasti ja voimakkaasti. Yhtenäisempi ja taiteellisesti korkeatasoisempi valikoima olisi

820 E. Richter., ”Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäolollaan tasavallan presidentti.” HS 22.9.1937.

821 Mikko, ”Päivän kronikka. Taidetta.” IS 22.9.1937.

822 J., ”Kirje Helsingistä.” *Karjala* 5.10.1937.

823 O. K., ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely.” *Aamulehti* 31.10.1937.

saatu tekemällä näyttelystä suurempi tai rajoittamalla osallistujien lukumäärää muutamaaan. Järjestäjien näkemä suuri vaiva osoitti kuitenkin, että suomalaisille oli haluttu tarjota niin intiimi tutustumismahdollisuus italialaiseen naisten taiteeseen kuin mahdollista.⁸²⁴

Onni Okkonen muistutti, että naisilla oli Italiassa taiteilijan ammatissa vanhat perinteet aina Rosalba Carrieran ajalta 1800-luvun naisemansipaatioon, jolla hänen mukaansa oli aristokraattinen luonne. Tuon ajan taiteilijoistakin moni oli aristokraattista syntyperää. Uusimman valtiollisen ja fasistisen kehityksen myötä oli voittamassa alaa ”demokraattisempi ja itseoppineempi aines, joka kävi totisemmin käsiksi taiteen ongelmiin ja taisteli miehen rinnalla”, mutta ei kilpailijana, ”maan taiteen uudistamiseksi”. Naistaiteilijoiden näyttely pyrki antamaan läpileikkauksen tästä murroskauden polvesta. Siihen osallistui myös aatelisiä taiteilijoita, ja Okkonen totesi prinsessa Bonan kohdalla, että vaikka tämä edusti ”ylimyksellistä lähtökohtaa”, hän ajalle tyypillisesti pyrki tekemään taidettaan ”totisesti, ilman ulkonaista hienostelua”.⁸²⁵ Myös Verner Vesterdahl nosti *Aamulehdessä* esiin joidenkin taiteilijoiden aateliisuuden, kielteisessä sävyssä: hänestä erityisesti näyttelyn ”suhteellisen monet” aateliset olivat jääneet ”ulkokohtaiselle asteelle”. Parhaimpina hän piti sen sijaan itseoppineita taiteilijoita.⁸²⁶

Vesterdahlista ja Okkosesta olisi ollut hyvä, jos taiteilijoista olisi kerrottu heidän ikänsä tai edes ikäluokka, sillä se olisi auttanut oikean käsityksen saamisessa. Syyksi Vesterdahl arveli – naisista kun oli kyse – turhamaisuutta.⁸²⁷ Vertailun vuoksi voi mainita, että *Il Novecento Italiano* -näyttelyn luettelossa ei ollut mitään tietoja osallistuvista taiteilijoista muutamaa esipuheessa käsiteltyä taiteilijaa lukuun ottamatta; tällöin arvostelijat eivät kiinnittäneet siihen huomiota. Vuoden 1938 alussa esillä olleessa modernin italialaisen maisemamaalauksen näyttelyn luettelossa oli vain taiteilijoiden osoitetiedot, vaikka suuri osa heistä oli Suomessa tuntemattomia. Sen yhteydessä ikätietoja toivoi Sigrid Schauman.

Onni Okkonen toivoi, että näyttely saisi ansaitsemansa huomion ja erityisesti naisten huomion.⁸²⁸ Okkonen halusi siis tarjota naisten tekemää taidetta erityisesti naisille. Vaikka arvostelu on myönteinen, Okkonen arvosteli naistaiteilijoita omassa naistaiteen kategoriassaan, ei taiteena tai italialaisena taiteena vaan enemmänkin italialaisena naistaiteena eli kahteen kertaan rajattuna. Hänen saattoi olla vaikea yhdistää käsitystään Italian uudistuneesta taiteesta ja sen miehekkyydestä italialaisten naisten taiteeseen.

Sigrid Schauman otti yleisemminkin kantaa kysymykseen sukupuolesta taiteen tekemisessä. Hänen mielestään miesten ja naisten ja

824 S. T.-lt., ”Italienska konstnärinnors exposition i Konsthallen.” Hbl 26.9.1937.

825 O. O-n., ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Taidehallissa.” US 22.9.1937. *Aamulehdessä* kirjoittanut Orvo J. Kärkönen kiinnitti myös huomiota joidenkin taiteilijoiden aristokraattiseen taustaan ja totesi, että ruhtinaallisten taideharrastukset herättivät usein tietynlaista epäluuloisuutta, mutta prinsessa Bonan osoitti, ettei näiden ennakkokäsitysten tarvinnut osua oikeaan. Ks. O. K., ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely.” *Aamulehti* 31.10.1937.

826 V-i V-l., ”Fanny Churberg – Nykyaikaisia italialaisia naistaiteilijoita – Ester Helenius.” *Aamulehti* 28.9.1937.

827 V-i V-l., ”Fanny Churberg – Nykyaikaisia italialaisia naistaiteilijoita – Ester Helenius.” *Aamulehti* 28.9.1937; O. O-n., ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Taidehallissa.” US 22.9.1937.

828 O. O-n., ”Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Taidehallissa.” US 22.9.1937.

heidän tekemänsä taiteen välillä oli aina selvä ero. Naisten huomio kohdistui aiheen abstrakteihin puoliin, miesten formaalisiin. Kun miehet ja naiset olivat mukana samoissa näyttelyissä omassa maassaan, heitä arvioitiin jokaista oman erityislaatunsa perusteella. Kun näyttely vietiin ulkomaille, naistaiteilijoiden teoksia ei useinkaan arvioitu oikeudenmukaisesti, koska yleisö ei lyhyen näyttelyajan puitteissa ehtinyt huomioimaan kuin ulkoiset piirteet. Schaumanin mukaan naisten käsitystapa ja heidän teorioista vapaa ja henkilökohtaisesti painottunut ilmaisutapansa herättivät vuosi vuodelta enemmän kiinnostusta, mutta edelleen naisten oli vaikea saada oikeutta ja tulla oikein ymmärretyiksi miesten rinnalla. Hän piti huomionarvoisena seikkana sitä, että italialaiset naistaiteilijat olivat onnistuneet virallisella tai puolivirallisella tuella kokoamaan tällaisen näyttelyn ulkomaiselle kierrokselle. Se osoitti viranomaisten avoimuutta muutokselle ja italialaisten naisten valppautta ja heidän selkeää käsitystään siitä, että myös heidän ääntään tarvittiin henkisen ja intellektuaalisen työn alueella kokonaisuuden voimaa ja harmoniaa varten. Naisen ääni tuli koko ajan tarpeellisemmaksi yhteisten asioiden järjestämisessä. Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely voitiin siksi nähdä kyyhkynä, jolla oli suussa oliivipuun lehti, ja Schauman toivotti yleissävyltään myönteisessä arvostelussaan suurta kiinnostusta herättäneen näyttelyn sydämelisest tervetulleeksi.⁸²⁹

Sigrid Schauman kiinnitti huomiota siihen, että suomalaisia naistaiteilijoita erilliset naisten näyttelyt eivät välttämättä kiinnostaneet. He eivät olleet innostuneet kansainvälisen naisjärjestön suunnittelemaasta naistaiteilijoiden näyttelystä New Yorkissa vuonna 1936. Lukuisien taivuttelujen ja vetoomusten jälkeen monet heistä lähettivät töitään, mutta eivät parhaitaan; ne jätettiin kotiin siltä varalta, että järjestettäisiin jokin miesten ja naisten yhteinen näyttely ulkomailla. Schaumanin mukaan syynä oli se, ettei näyttelysuunnitelma ollut lähtöisin taiteilijapiireistä, eikä siihen siksi luotettu.⁸³⁰ Taustalla voi kuitenkin nähdä myös haluttomuuden erillisiin näyttelyihin yleensä. Suomessa aikaisemmin järjestetyt muutamat suomalaisten naistaiteilijoiden näyttelyt eivät olleet saaneet kehuva vastaanottoa, mikä varmasti vaikutti osallistumishalukkuuteen.

Aamulehdessä kirjoittaneen Vernerin Vesterdahlin näkemyksen mukaan ”Italian tapainen vanha taidemaa pystyy kyllä antamaan taiteilijoilleen, olivatpa nämä miehiä tai naisia, sellaisen koulutuksen, että pelkästään tekotaidon tarkasteleminen tuottaa meikäläiselle katsojalle nautintoa”. Vesterdahl ei kuitenkaan halunnut salata, kuten hän kirjoitti, että hänestä näyttelyn taiteilijat tuntuivat usein ”tavoittelevan tyhjää”. Kauneudestaan huolimatta teokset eivät herättäneet hänessä ”henkisiä

829 S., ”Den italienska utställningen.” Sv. Pr. 29.9.1937.

830 S., ”Den italienska utställningen.” Sv. Pr. 29.9.1937. Teokset eivät loppujen lopuksi koskaan edenneet Yhdysvaltoihin asti, vaan ne palautettiin lopulta Pariisista Suomeen. Vuonna 1943 järjestettiin Saksassa suomalaisten naistaiteilijoiden näyttely, jonka komissaarina oli silloinen Ateneumin taidekokoelmien amanuenssi Aune Lindström.

vastavirtoja”. Näyttelyssä oli ”oikuttelua ja erikoisuuden tavoittelua”, jota ei mielellään katsellut taiteena, vaikka teokset olisivatkin teknisesti ansiokkaita. Vesterdahl halusi Kärkösen tavoin kuitenkin muistuttaa, ettei näyttely ollut mikään ”mallikokoelma”, vaan sen oli tarkoitus olla elävä läpileikkaus ja kokoelma sen hetken eri ikäluokkien ja eri suuntien taiteesta naistaiteilijoiden parissa, ja hän löysi siitä myös positiivista kirjoitettavaa.⁸³¹

Vesterdahlin arvostelun loppu paljastaa selvästi naistaiteilijoita ja naisten taidetta vähättelevän asenteen, vaikka hän ei pitänytkaan näyttelyä täysin huonona. Vesterdahl kirjoitti: ”Näyttely on siis kyllä tavallaan ’naisellinen’ järjestelynsä puolesta ja tunnelmiltaan, mutta sillä on samalla aidosti feminiinisen hurmaamisen ja valloittamisen kyky. Italiattaret ovat epäilemättä viehättävä taidetuttavuus, jota ei ole syytä väheksyä, vaikka tiedossa onkin kevätpuolella oikea ’suuri’ italialaisen taiteen näyttely.”⁸³² Tästä voi vetää sen johtopäätöksen, että naistaiteilijat menettelivät oikeaa eli miesten näyttelyä odottaessa.

Vesterdahl julkaisi saman arvostelunsa *Karjala*-lehdessä ja yhdisti niissä samaan kirjoitukseen kolme näyttelyä, italialaisen ohella Fanny Churbergin ja Ester Heleniuksen näyttelyt. Hän aloitti kirjoituksensa pohtimalla, oliko ”oireellista, että pääkaupungin tämänsykyinen taidenäyttelykauden avaus on tapahtunut miltei puhtaasti naisellisissa merkeissä”. Vesterdahlin mukaan viime aikoina oli kiinnitetty huomiota kotimaisen kuvataiteen ”naisrintaman laajenemiseen ylipäänsäkin”. Hän laski näihin naisnäyttelyihin myös Gösta Stenmanin Tukholmassa järjestämän Helene Schjerfbeckin näyttelyn.⁸³³ Hän ei kuitenkaan analysoinut tilannetta sen enempää.

Naistaiteilijoiden näyttelyiden määrään syksyllä 1937 kiinnitti huomiota myös Jouko K. Tolvanen taidekatsauksessaan *Valvoja-Ajassa*. Hän lisäsi listaan bulgarialaisen Olga Šehanova-Šiskovan pienen näyttelyn. Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely antoi Tolvasesta ”vaikutelman hienosta, kouliintuneesta mausta, innokkaasta harrastuksesta ja huolellisesta työskentelystä”. Toisaalta siinä oli havaittavissa omaperäisyyden puutetta, liian selvää kiinnittymistä tiettyihin mestareihin tai suuntauksiin sekä aidon italialaisuuden liian ”ulkokohtaista, keinotekoista korostamista”.⁸³⁴

V. Arti eli K. V. Valve vertasi italialaisia naistaiteilijoita suomalaisiin *Forum*-kulttuurijulkaisussa ilmestyneessä näyttelyarvostelussaan. Hän totesi, että jos näyttely antoi kuvan kaikista Italian silloisen ”nais-taiteen” virtauksista, naistaide oli kesyä, hillittyä ja harmitonta. Rohkeat ja intohimoiset otteet puuttuivat, ja aiheetkin olivat sovinnaisia ja ”aitonaisellisia”, vaikkakin taiteilijoiden näkemys oli yleisesti ottaen

831 V-i V-l., ”Fanny Churberg – Nykyaikaisia italialaisia naistaiteilijoita – Ester Helenius.” Aamulehti 28.9.1937.

832 V-i V-l., ”Fanny Churberg – Nykyaikaisia italialaisia naistaiteilijoita – Ester Helenius.” Aamulehti 28.9.1937.

833 V. V-hl., ”Kirjallisuus ja taide. Naistaiteilijat alkavat Helsingin näyttelykauden.” *Karjala* 30.9.1937.

834 Tolvanen 1937, 555–556 (558).

hienostunut ja monet teokset kertoivat terävästä psykologisesta kyvyssä. ”Vahinko vain, että tämän näyttelyn taiteilijattaret eivät ole ottaneet kuvataakseen oudompia ja intensiivisempiä sielunliikkeitä”, joihin Valve uskoi heidän pystyvän. Hänen mukaansa siihen oli todennäköisenä pääsyynä Italian naiskasvatus, joka halusikin pitää naisissa yllä tietoisuutta heidän alistetusta asemastaan. Sen sijaan suomalaiset naistaiteilijat, jotka alusta alkaen kasvoivat tasa-arvoisina miesten kanssa, maalasivat ja veistivät miesten tavoin rohkeita ja intohimoisia teoksia. Tekniikassa oltiin kyllä italialaisia naisia jäljessä. Valven arvio näyttelystä kokonaisuutena oli positiivinen; sen antama vaikutelma oli miellyttävä ja sopusuhtainen. Näyttely toi suomalaisille katsojille ”tuulahduksen aurinkoisesta Italiasta ja sen herkästä, hienostuneesta ja elämään syvän sympaattisesti suhtautuvasta italialaisesta naissielusta”.⁸³⁵

Wäinö Aaltonen arvioi näyttelyä ja erityisesti Natalia Molan taidetta *Aamulehden* haastattelussa, jossa paikalla oli myös Natalia Mola. Vaikka tämä ei ymmärtänytkaan Aaltosen suomenkielistä arviota, voi tilanteen ja Aaltosen ja Molan välille syntyneen suhteen ajatella vaikuttaneen jotenkin hänen sanoihinsa. Näyttely teki Aaltoseen joka tapauksessa hyvän vaikutuksen. Ihmiset olisivat sokeita, jos eivät ostaisi näin edullisia teoksia. Hän kehui Molan maalauksia, ”Raffinoitua”, ja totesi, että museon valaistuksessa teosten maalauksellisuus, näkemyksen herkkä runollisuus, värien hienous ja herkkyys pääsivät esille. Kultivoitu väri-aiesti oli ominaista italialaisille. Maalaukset olivat persoonallisia ja niiden pensselinvedot rohkeita ja intensiivisiä, ja niistä piti koko ajan enemmän. ”Galleriatavaraa”, Aaltonen tiivistä.⁸³⁶

Sotienvälisen ajan suomalaista taidekritiikkiä pidetään pääpiirteiltään sukupuolittuneena ja jopa naisvihamielisenä.⁸³⁷ Naistaiteilijoiden näyttelyn arviot olivat sitä käsitystä vasten osittain positiivisia, vaikka mukana oli myös naisten tekemään taiteeseen alentuvasti suhtautuneita kirjoituksia. Naiset asetettiin kuitenkin omaan kategoriaansa, mitä ilmentää muun muassa arvostelujen sananvalinta. Virallisen vaihtonäyttelyn status ja ulkomainen vierailija Suomessa saattoivat lieventää joidenkin arvostelijoiden arvioita; toisaalta poliittinen kallistuminen äärioikealle merkitsi joidenkin kohdalla positiivista suhtautumista myös fasistisen Italian taiteeseen. Monissa arvosteluissa ja lehtikirjoituksissa suomalaiset kirjoittajat katsoivat italialaisille olevan synnynnäistä sekä taiteellisuus ja siihen tarvittava taito että värisilmä. Taidetta jäsennetään niissä sukupuolen lisäksi kansallisuuden kautta.

Taiteilijoista saivat huomiota osakseen erityisesti Natalia Mola ja Adelina Zandrino. Suhteellisen paljon kirjoitettiin myös Stefania

835 V. Arti. (Valve) 1937.

836 E. T., ”’Galleriatavaraa’ – ylistää Wäinö Aaltonen italiattarien taidenäyttelyä.” *Aamulehti* 29.10.1937.

837 Aiheesta erityisesti Palin 2004, 14 ja passim sekä Kallio 1987.

Guerzoni-Spaniosta ja veistäjistä prinsessa Bonasta, Annie Cottrausta ja Federica Aloisista. Natalia Molan taide sai pääosin positiivisen vastaanoton,⁸³⁸ ja Adelina Zandrinossa herätti ihmetystä se, että hän oli itseoppinut, mutta kuitenkin niin varma, persoonallinen ja lämminhenkinen taiteilija. Italian rikas taideperintö vaikutti siten, että itseoppineisuus ei tarkoittanut kasvamista ilman vanhan taiteen voimakasta vaikutusta.⁸³⁹

5.5.6 Natalia Mola

Käsittelen tässä alaluvussa tarkemmin Natalia Molaa, hänen uraansa ja hänen Benito Mussolinille vuosina 1930–1942 kirjoittamiaan kirjeitä. Se muuttaa Molan itsestään Suomen-vierailuilla antamaa kuvaa. Hän tuolloin mitä ilmeisimmin hurmasi taiteenharrastajat ja toimittajat. Lehtijuttuja näyttelystä ei varsinaisia arvosteluja lukuun ottamatta voitu kirjoittaa ilman hänen esittelyään. Paljon matkustanut, italialaiseen aatelissukuun kuulunut tyylikäs kreivitär ja taiteilija tuntuu olleen niin valovoimainen ilmestys, että se sai demokraattisen ja tasavaltaisen Suomen edustajat ihasumaan, vaikka ilmassa olikin ajatus, että ylimystön ja etenkin aateli-



KREIVITÄR NATALIA MOLA ja intendentti Gabriel Engberg italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyssä Tampereen taidemuseossa lokakuussa 1937.

KUVA: TAMMINEN/MUSEOKESKUS VAPRIIKIN KUVA-ARKISTO.

838 Ks. esim. E. Richter, "Italialaisten naistaiteilijain näyttely. Avajaiset eilen Taidehallissa. Näyttelyä kunnioitti läsnäolollaan tasavallan presidentti." HS 22.9.1937; S., "Den italienska utställningen." Sv. Pr. 29.9.1937. Toisaalta *Aamulehden* Kärkönen arveli Molan saaneen palkintoja liian helposti. Ks. O. K., "Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely." Aamulehti 31.10.1937.

839 O. K., "Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely." Aamulehti 31.10.1937; O. O-n., "Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Taidehallissa." US 22.9.1937. Ks. myös E. Richter, "Italialaisten naistaiteilijain näyttely." HS 22.9.1937; S. T-lt., "Italienska konstnärinnors exposition i Konsthallen." Hbl 26.9.1937; S., "Den italienska utställningen." Sv. Pr. 29.9.1937; Tolvanen 1937, 555–556 (558).

naisten taideharrastuksiin tuli yleisesti ottaen suhtautua varauksellisesti. Ulkomaisen näyttelykuraattorin saapuminen Suomeen näyttelyn mukana ei myöskään ollut kovin yleistä tuohon aikaan, joten Mola oli sitäkin kiinnostavampi hahmo vieraillessaan niin Helsingissä kuin Tampereella.

Natalia Molaa haastateltiin moniin lehtiin, ja hänen ulkoinen olemuksensa huomioitiin kirjoituksissa. *Uuden Suomen* Mikaelin mukaan hän oli ”pieni, sysimusta ja dekoratiivinen italiatar”. Mikael tapasi hänet hotelli Tornissa, josta käsin Mola kiireisenä järjesteli näyttelyyn liittyviä asioita. Kreivittären tehdessä töitä Mikael tarkasteli häntä ja kirjoitti: ”koketti, musta hattu ’esprit’-töyhtöineen, tulipunakynnet, raskaat rannerenkaat ja sirojen jalkojen huikean korkeat korot – kaikki tämä todistaa, että edessämme on etelän tempperamentikas, oikukkaan taiteellinen nainen.”⁸⁴⁰ *Tammerfors Aftonbladin* haastattelu oli tehty hotelli Tammerissa, ja se alkoi kreivittären kuvailulla: ”Viehättävä, siro tumma nainen leoparditurkissa pirteine, älykkäine manteliselmineen ja levottomuutta herättävän pitkine ja punaisine kynsineen istuu etelämaalaisella luonnollisuudella hotelli Tammerin mukavassa nojatuolissa ja puhuu etelämaisen eloisasti tummilla manteliselmillään, punaisella suullaan, kapeilla käsillään...”⁸⁴¹

Natalia Molan käynnillä Tampereella oli myös suurta yksityistä merkitystä hänelle. Hän ystävystyi siellä tulkkina ja oppaanaan toimineen runoilija ja kirjailija Elsa Tervon kanssa. Tämä ystävyys jatkui läpi elämän, ja sen ansiosta Suomessakin on yllättävän paljon Natalia Molaan liittyvää arkistoaineistoa. Tervo kuvaili myöhemmin heidän tapaamistaan ja ystävyyden syntymistä ja kestämistä läpi vuosien: ”Kahdessa viikossa saattaa ystävystyä unohtumattomasti. Ja kirjeet – ajatusten näkyvät aallot – saattavat yhdistää ja paljastaa paremmin kuin sanotut sanat.”⁸⁴² Tampereella Mola tapasi myös Elsa Tervon kanssa häntä junalle vastaan tulleen Wäinö Aaltosen, johon hän ihastui. Ihastus oli molemminpuolista, ja Tampereen jälkeen Natalia Mola muun muassa oleskeli ja maalasi Aaltosen Kulosaaren ateljeessa. Aaltonen kävi Molaa tapaamassa matkustaessaan Italiassa vuonna 1938 Aaro Hellaakosken kanssa. Molan antamien tietojen mukaan Aaltonen halusi heidän menevän naimisiin, mutta Mola ei saanut vastattua ”kyllä”, koska hän ei pystynyt jättämään Italiaa. Mola on kirjoittanut oleskelustaan Suomessa ja ennen kaikkea suhteestaan Aaltoseen muistelun, jonka hän lähetti Suomeen vuonna 1976. Samalla hän lahjoitti Wäinö Aaltosen museolle Aaltosen ateljeessa syksyllä 1937 maalaamansa teoksen.⁸⁴³ Mola ihastui käynnillään Suomeen, mikä ilmenee edellä mainituista muistelmistakin. Tervon mukaan Mola kutsui Suomea ”toiseksi kotimaakseen”.⁸⁴⁴

840 Mikael, ”Taidepalsta. ’Italian nainen osaa maalata, mutta hän hoitaa myöskin lapsia.” *US* 18.9.1937.

841 Piccolo, ”De italienska kvinnliga konstnärnas utställning öppnas i morgon kl. 3 i Konstmuseet.” *Tförs Aftonblad* 22.10.1937. Häntä kuvailivat myös nimimerkki Juliette *Hbl*:ssä, Elsa Tervo *Aamulehdessä* ja nimimerkki J. *Karjalassa*. Ks. Juliette, ”Italienska konstutställningens arrangör har anlänt.” *Hbl* 18.9.1937; Tervo, Elsa, ”He ovat tulleet! Italian naistaiteilijat tauluineen ja veistoksineen.” *Aamulehti* 23.10.1937; J. ”Kirje Helsingistä.” *Karjala* 5.10.1937.

842 Tervo, Elsa, ”Ystävä vuosien takaa”, 7–8 matkakuvauksessa *Leopardin jäljillä. Väliähdysksiä Italiasta*. Bed 1. Elsa Tervon arkisto. TaYo:n kirjasto.

843 Mola, Natalia, *Ricordi del tempo passato nella cara Finlandia*. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK. Saatekirjeen mukaan Mola lähetti tekstin Wäinö Aaltosen museolle 25.3.1976, ja se on myös käännetty suomeksi. Mola maalasi Aaltosen Kulosaaren ateljeessa maalauksen *Kulosaaren kulma Wäinö Aaltosen ateljeesta nähtynä*, josta Mola ei koskaan halunnut luopua. Aaltonen teki puolestaan Molan muotokuvan mustaan graniittiin. Tieto teoksen lahjoittamisesta ks. Malmström 2006, 120.

844 Tervo, Elsa, ”Natalia Mola: Suomen ystävä, hämäläisen ryijyn omistaja.” *Lotta Svärd* 1940: 16, 268–269. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

Mola kehui Aaltosta taiteilijana: hän oli yksi maailman parhaimmista kuvanveistäjistä.⁸⁴⁵ Hän ihaili myös Hugo Simbergiä. Suomalaiseen taiteeseen hän oli tutustunut Suomen taiteen näyttelyssä Roomassa, ja siellä hän oli huomionnut myös sen, että suomalaiset naistaiteilijat olivat näyttelyssä hyvin edustettuina. Mola kertoi olevansa ihastunut Suomen maisemien runollisiin, himmeisiin väreihin.⁸⁴⁶ Samoin hän ihastui suomalaisiin ryijyihin, joiden tekijät olivat hänestä taiteilijoita. Kansalla, jonka naiset olivat pystyneet sellaiseen vuosisatoja aikaisemmin, oli ”vanha ja korkea kulttuuri”.⁸⁴⁷

Natalia Mola käytti oleskelunsa Suomessa paitsi näyttelyn esittelyyn ja seurusteluun, myös maalaamiseen. Hän maalasi maisemia kummassakin kaupungissa. Tampereella hän toivoi saavansa enemmän työrauhaa, koska Helsingissä seurustelu – ”ystävät”, kuten hän sanoi – oli vienyt liikaa aikaa. Molan oli tarkoitus viettää siellä viikko.⁸⁴⁸ Helsingin Taidehallissa näyttelyn avajaisissa hän tutustui tasavallan presidentti Kyösti Kallioon ja lehtitiedon mukaan ehdotti jo siellä, että maalaisi tämän muotokuvan,⁸⁴⁹ mikä toteutuikin.⁸⁵⁰ Mola esitteli myöhemmin Suomi-aiheita Italiassa joissakin ryhmänäyttelyissä⁸⁵¹ ja järjesti yksityisnäyttelyjä, joissa oli esillä Suomessa valmistuneita teoksia.⁸⁵² Keväällä 1940 hänellä oli yksityisnäyttely Milanon Casa d’Artista -galleriassa ja esillä oli ”vaikutelmia Suomesta”. Näyttelyn yhteydessä Mola järjesti myös konsertin, jossa lauloi Musa Silver.⁸⁵³ He olivat tutustuneet toisiinsa jo vuonna 1938, ilmeisesti Milanon messuilla. Silverin mukaan Mola tutustutti hänet moniin taiteilijoihin ja hän pääsi näin mukaan Milanon taidemaailmaan. Silver opetti myös Molalle suomea ja käänsi Molan pyynnöstä italiaksi tätä koskevia suomalaisia arvosteluja.⁸⁵⁴

Natalia Mola keräsi ja kokosi hyvin tarkkaan tiedot omasta urastaan, mikä ilmenee hänen ystävälleen Elsa Tervolle lähettämistä näyttelyluetteloista ja koneella kirjoitetuista CV-tiedoista⁸⁵⁵ sekä *Ministero della Cultura Popolare*n arkistossa olevien asiakirjojen liitteenä olevista näyttelyluetteloista. Esimerkiksi vuonna 1939 ateljeessaan Rooman Via Marguttalla pitämänsä yksityisnäyttelyn luetteloon hän kokosi parhaimpia saamiaan italialaisia arvosteluja; mukana on lainauksia muun muassa C. E. Oppon arvostelusta vuodelta 1934 ja Carlo Carràn lausuma ”[a]inoa nainen, joka osaa maalata” vuodelta 1933. Jälkimmäinen oli imarteleva Molalle, mutta ei kerro Carràn arvostaneen naisia taiteilijoina kovinkaan paljon. Lisäksi luetteloon on koottu käännöksinä ulkomaisia arvosteluja ja niiden katkelmia. Turkissa saatu arvostelu on pitkänä lainauksena ranskaksi. Pääosan saavat kuitenkin suomalaiset näyttelyarvostelut, joiden aluksi on lyhyt selostus näyttelyn suojelijoista jne. Virolaisesta *Vaba*

845 Tervo, Elsa, ”He ovat tulleet! Italian naistaiteilijat tauluineen ja veistoksineen.” Aamulehti 23.10.1937; Joonas, ”Tampere omistaa modernin taidehallin, ja Tampere on ihastuttava kaupunki,” sanoo italialainen kreivitär, joka on tullut avaamaan Italian naistaiteilijoiden taidenäyttelyä.” TaS 23.10.1937.

846 Tervo, Elsa, ”He ovat tulleet! Italian naistaiteilijat tauluineen ja veistoksineen.” Aamulehti 23.10.1937.

847 E. T., ”Galleriatavaraa – ylistää Väinö Aaltonen italiattarien näyttelyä.” Aamulehti 29.10.1937.

848 Piccolo, ”De italienska kvinnliga konstnärnas utställning öppnas i morgon kl. 3 i Konstmuseet.” Tfors Aftonblad 22.10.1937; Joonas, ”Tampere omistaa modernin taidehallin, ja Tampere on ihastuttava kaupunki,” sanoo italialainen kreivitär, joka on tullut avaamaan Italian naistaiteilijoiden taidenäyttelyä.” TaS 23.10.1937.

849 Juliette, ”Dubbelt vernissage i Konsthallen i går.” Hbl 22.9.1937.

850 Tammerfors Aftonblad:n haastattelussa Mola kuvaili presidentti Kalliolla olevan ”ystävällinen, kirkas katse”. Ks. Piccolo, ”De italienska kvinnliga konstnärnas utställning öppnas i morgon kl. 3 i Konstmuseet.” Tfors Aftonblad 22.10.1937.

851 Esim. *Maisema Helsingistä* oli esillä näyttelyssä Reale Accademia Belle Arti di Brerasa, Milanossa vuonna 1938. Natalia Molan laatima ”Elenco mostre personali e collettive di N. Mola” (1914–1972). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

852 Esimerkiksi vuonna 1939 järjestämässään yksityisnäyttelyssä Roomassa hän asetti esille neljä nimestä päätellen Suomessa maalattua työtä, jotka olivat *Lahti Helsingissä – Suomi, Syksy Suomessa, Tampere – Suomi* sekä *Kasveja ja meri – Helsinki*. Samassa näyttelyssä oli myös kolme Virossa maalattua teosta. Ks. *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivu 7.

853 Natalia Molan laatima ”Elenco mostre personali e collettive di N. Mola” (1914–1972); Kutsu näyttelyn yhteydessä 12.4.1940 järjestettyyn konserttiin. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK. Vuonna 1944 Molalla oli yksityisnäyttelyssä Galleria Italiana d’Arte Milanossa Tampere-aihe. Ks. näyttelyn luettelo *Natalia Mola*. Galleria Italiana d’Arte, Milano. Dal giorno 12 al 30 giugno 1944. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

854 Silver 1996, 173.

855 Ks. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

- 856 *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivut 8–18.
- 857 Ks. esim. *Mostra in Finlandia* (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Numeroimaton liite ja Arte Italiano all'Estero. Dal Giornale Vaba Maa, Tallinn, Estonia 1937. Liite nro 8 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 858 Malmström 2006, 120 ja nootti 32, 123.
- 859 Ks. esim. *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivut 18–23.
- 860 *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS; Elenco mostre personali e collettive di N. Mola (1914–1972). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.
- 861 Karttunen, Liisi, "Italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Helsinkiin. Kreivitär Mola saapuu Suomeen syyskuussa." HS 15.9.1937. Karttunen ei kerro jutussaan, että pitkän oleskelun Pariisissa oli mahdollistanut Molan aviomiehen työskentely siellä.
- 862 Ks. esim. Juliette, "Italienska konstutställningens arrangör har anlänt." Hbl 18.9.1937.
- 863 Mikael, "Taidepalsta. 'Italian nainen osaa maalata, mutta hän hoitaa myöskin lapsia.'" US 18.9.1937.

Maa -lehdestä on otettu myös osa näyttelyä koskevasta pitkästä artikkelista. Lisäksi mukana on luettelo Molan maalaamista merkkihenkilöiden muotokuvista, hänen saamistaan palkinnoista, joista viimeisinä hän luettelee virallisen kutsun Turkkiin ja Suomen valtion kutsun järjestää naistaiteilijoiden näyttely.⁸⁵⁶

Natalia Mola oli itse itsensä paras pr-henkilö ja loi itsestään menestystaiteilijan kuvaa. Hän teki tietoisesti työtä menestyäkseen, saadakseen töitä, arvostusta ja kiitosta tekemisistään. Esimerkiksi Suomen ja Viron näyttelyä hän käytti erilaisissa yhteyksissä tähän tarkoitukseen laajasti selvittäen näyttelyn saamaa vastaanottoa ja sen saamia arvosteluita, mitä varten hän juuri käännätti suomalaisia ja virolaisia arvosteluita näyttelystä.⁸⁵⁷ Synnöve Malmström on naistaiteilijoiden näyttelyä koskevassa artikkelissaan osuvasti todennut, että aina ei voi helposti tietää, mikä tiedoissa on totta ja mikä keksittyä, etenkin kun nyt saatavissa olevat tiedot ovat peräisin Natalia Molalta itseltään.⁸⁵⁸ Käytyäni läpi Elsa Tervon Wäinö Aaltosen museoon lahjoittaman Natalia Mola -aineiston ja italialaisista julkisista arkistoista löytyvää aineistoa, huomasin, että kreivitär kertoi CV-tiedoissaan muunneltua totuutta kaunistellen asioita omalta kannaltaan parempaan muotoon. Esimerkkeinä voi mainita, että Helsingissä yksityishenkilöille myymänsä teokset hän on kirjannut kohtaan "Taidegalleriat/kokoelmat, jotka omistavat Natalia Molan teoksia" ja muuttanut omistajatiedot yksityisiksi gallerioiksi ja kokoelmiksi.⁸⁵⁹ Osa virheistä johtunee yksinkertaisesti tiedon puutteesta tai väärinymmärryksistä. Sellaiseksi tuskin voi kuitenkaan laskea sitä, että Helsingissä ja Tampereella esillä olleen naistaiteilijoiden näyttelyn hän on merkinnyt sekä myöhemmissä näyttelyluetteloissa painettuihin elämäkertatietoihin että koneella kirjoitettuun versioon kahdeksi yksityisnäyttelyksi, jotka hän piti Suomen valtion kutsusta.⁸⁶⁰ Natalia Molan antamiin tietoihin kannattaa siis suhtautua varoen; toisaalta osa tiedoista on vahvistettavissa muuta kautta.

Liisi Karttunen kertoi *Helsingin Sanomissa* Molan opiskelleen Milanon lisäksi kuusi vuotta Pariisissa, osallistuneen lukuisiin näyttelyihin kotimaassa ja ulkomailla ja maalanneen joukon Italiassa suurta huomiota herättäneitä maalauksia Italian siirtomaista.⁸⁶¹ Suomalaislehdissä korostettiin sitä, että hän oli saanut yli 20 palkintoa vuosien kuluessa. Edellisenä vuonna hänelle oli myönnetty Kuninkaallisen taideakatemian suuri palkinto.⁸⁶² Hän oli viiden viimeisen vuoden aikana osallistunut kaikkiin Italiassa järjestettyihin taidekilpailuihin ja saanut palkinnon tai kunniamerkin kaikista niistä.⁸⁶³ Elsa Tervon nimimerkillä E. T. kirjoittaman haastattelun ja artikkelin mukaan jokainen Molan näyttelyn avaa-

minen oli tapahtuma, jolle suuret italialaiset lehdet uhrasivat etusivunsa palstoja. Hänestä olivat kirjoittaneet myös kaikki merkittävät kriitikot.⁸⁶⁴

Vuonna 1939 järjestämänsä yksityisnäyttelyn luettelossa hän luetteli kaikki saamansa palkinnot, joita oli todellakin kaksikymmentä. Palkinnoiksi on laskettu myös ostopalkinnoiksi kutsutut eli julkiset ostot, joita tekivät ministeriöt, kuningas, kaupungit yms.⁸⁶⁵ Kuvataidealan palkintoja oli fasistisen ajan Italiassa runsaasti jaossa, ja niitä jaettiin yleensä kaikissa suurimmissa virallisissa näyttelyissä. Mola oli mukana monissa merkittävässä näyttelyissä, kuten Venetsian biennaalissa vuosina 1934 (kutsuttuna yhdellä piirustuksella) ja 1936 (kahdella piirustuksella) sekä toisessa Rooman quadriennaalissa vuonna 1935.⁸⁶⁶

Suomalaislehdet pitivät tärkeänä mainita Molan maalaamat ylhäisten tai tärkeiden henkilöiden muotokuvat. *Uudessa Suomessa* esimerkiksi kerrottiin hänen maalanneen kruunupäitä, kuten Espanjan kuninkaan Alfonso XIII:n, Patialan maharadžan perheen neljä kuninkaallista jäsentä ja Hijazin (Hedshan) kuningasperheen jäseniä.⁸⁶⁷ Näitä muotokuvia Mola korosti myös itse. Yksityisnäyttelynsä luettelossa vuodelta 1939 hän luetteli maalaamansa 12 kuuluisan henkilön muotokuvaa, viimeisenä Kyösti Kallion muotokuva. Aikaisemmin mainittujen lisäksi hän oli maalannut myös ranskalaispoliitikon Pierre Lavalin (muotokuva oli mukana ilmeisesti ainakin Tampereen osuudessa) ja Turkin presidentin Kemal Atatürkin muotokuvat.⁸⁶⁸ Mola oli myös matkustanut paljon ja maalannut maisemia niin Kaukoidässä, Afrikassa, Aasiassa kuin Italiassa. *Uudessa Suomessa* hän puhui Turkin naisista Turkin-matkansa perusteella.⁸⁶⁹ Omien sanojensa mukaan Turkin valtio oli kutsunut hänet vuonna 1936 hyväntekeväisyystapahtumaan, jossa myytiin taideteoksia Turkin Punaisen Puolikuun hyväksi. Molalla oli siellä esillä 60 teosta.⁸⁷⁰ Mola esitteli kuvaa sukulaisensa taiteilija Pier Francesco Molan 1600-luvun alkupuolella maalaamasta taulusta ja kehui muistuttavansa koko suvussa eniten juuri tätä muinaista sukulaista.⁸⁷¹

Antamissaan suomalaisissa lehtihaastatteluissa Natalia Mola puhui myös naisten asemasta ja naisista taiteilijoina. Naisella tuli olla samat oikeudet ja mahdollisuudet kuin miehellä lyödä itsensä läpi maineeseen ja kunniaan. Sen puolesta hän sanoi taistelleensa koko ikänsä. ”Eihän tarvitse olla huonompi taiteilija sen tähden että on huonompi painonnostaja.”⁸⁷² *Uudessa Suomessa* Mola totesi, että Italiassa oli paljon ja jopa liikaakin naistaiteilijoita. Maan monista kuuluisista taideakatemiaista valmistui suuret määrät taiteilijoita, sillä maalaaminen ja kuvanveisto olivat italialaisilla veressään.⁸⁷³ Naistaiteilijoita oli Italiassa vuonna 1941 arvion mukaan 693, mutta luku oli todennäköisesti todel-

864 E. T., ”Galleriatavaraa – ylistää Väinö Aaltonen italiattarien taidenäyttelyä.” Aamulehti 29.10.1937.

865 *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivut 17–18.

866 Mola, Natalia, ”Elenco mostre personali e collettive di N. Mola”. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK; La Biennale di Venezia 1996, 536.

867 Mikael, ”Taidepalsta. Italian nainen osaa maalata, mutta hän hoitaa myöskin lapsia.” US 18.9.1937.

868 *Mostra personale di Natalia Mola*. Via Margutta N. 54. Roma 1939, näyttelyluettelo. Liite nro 3 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, luettelon sivu 17. Laval oli kolme kertaa Ranskan pääministerinä, viimeisen kerran Vichyn hallituksessa. Hänet teloitettiin sodan jälkeen.

869 Mikael, ”Taidepalsta. Italian nainen osaa maalata, mutta hän hoitaa myöskin lapsia.” US 18.9.1937.

870 Ks. esim. *Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa)*. Liite ja ”Artisti italiani all’Estero. Natalia Mola a Istanbul.” Il Popolo di Roma 23.8.1936. Liite nro 1 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

871 Tervo, Elsa, ”He ovat tulleet! Italian naistaiteilijat tauluineen ja veistoksineen.” Aamulehti 23.10.1937.

872 Juliette, ”Italienska konstutställningens arrangör har anlät.” Hbl 18.9.1937.

873 Mikael, ”Taidepalsta. Italian nainen osaa maalata, mutta hän hoitaa myöskin lapsia.” US 18.9.1937.

lisuudessa paljon korkeampi.⁸⁷⁴ Mola tiesi sanottavan, ettei italialainen nainen ollut emansipoitunut, mutta siitä huolimatta hän kilpaili miesten rinnalla kaikissa valtion järjestämissä taidekilpailuissa. Mola oli kuitenkin sitä mieltä, että italialaisella naisella täytyi olla todella suuri kyky, jotta hän pystyisi taistelemaan itsensä ”asemaan”. Hän katsoi itse saavutaneensa sen – vaikka totesikin, että sen sanominen voi kuulostaa itserakkaalta – mutta hän myös tiesi, kuinka paljon taistelua se vaati naisiin kohdistuvien ennakkoluulojen takia. Haastattelija halusi tietää, miten italialaiset aviomiehet suhtautuivat vaimojensa taiteilijuuteen. Molan mukaan miehiä oli kahta lajia: toiset ”jumaloivat” vaimojensa kykyjä ja toivat ne esiin, toiset taas olivat mustasukkaisia työlle eivätkä ainakaan kehuneet vaimoiaan ”maasta taivaaseen”. Natalia Mola totesi, että naisen asema taiteilijana oli senkin takia vaikea, että hänen täytyi jakautua kahtia. Italialaisen naisen tuli olla myös puoliso ja äiti, sillä hänen tuli synnyttää kansalleen useita lapsia. Siihen Mola lisäsi, että lapsi merkitsi ”joka tapauksessa naisen elämän suurinta onnea ja runollisuutta, mutta sen ohella hänellä sitten on taide – sekin eräs elämän suuria puolia”.⁸⁷⁵ Näillä lausunnoillaan kreivitär viittasi naisen asemaan fasistisessa Italiassa yleensä 1930-luvulla.

Kuten Synnöve Malmström on artikkelissaan ”En tredje klas-sens resa” selvittänyt, fasistinen hallinto sääteli naisten oikeuksia ja velvollisuuksia lainsäädännöllä. Syntyvyyden lisääminen oli yksi hallinnon tavoitteita, ja naiset pyrittiin saamaan toteuttamaan tuota tavoitetta. Naisten mahdollisuutta osallistua työelämään rajoitettiin eri tavoin aina fasistisen hallinnon alkua ajoista lähtien. Omalta osaltaan naisiin vaikuttivat rotulait vuodelta 1938.⁸⁷⁶

Mola kertoi pystyneensä säilyttämään itsenäisyytensä. Hänen mukaansa isä oli lähettänyt hänet yksin Algeriaan 18-vuotiaana, vaikka italialaisista naisista sanottiin, etteivät he voineet matkustaa yksin, koska ensimmäisellä asemalla he kadottivat rahansa, toisella sydämensä. Isän oli vaikea Natalian näytöistä huolimatta suostua tyttären vakavaan opiskeluun. Mola kehui käyneensä läpi konservatorion, olleensa ihmelapsi matematiikassa ja fysiikassa ja pitäneensä ensimmäisen taidenäyttelyn 15-vuotiaana. Kenraali-isä ei kuitenkaan antanut vielääkään, saavutuksista huolimatta, tunnustusta.⁸⁷⁷ Näissä Molan lausunnoissa kiinnittää huomiota paitsi itsekehu, myös se, mitä hän kertoo isästään. Molan sisar Corradina Mola oli tunnettu muusikko, joten on vaikea kuvitella, että isän asenne tyttärien taiteilijan uriin olisi ollut tai pysynyt noin kielteisensä. Silloinkin, kun Mola puhui haastatteluissa henkilökohtaisista asioistaan, hän ei maininnut, että hänellä itsellään oli kaksi lasta. Avioero tai

874 Malmström 2006, 121–122. Malmström käyttää artikkelissaan Sabrina Spinazzèn (2001) artikkelia ”Donne e attività artistica durante il Ventennio.” *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. A cura di Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè. Roma.

875 Mikael, ”Taidepalsta. Italian nainen osaa maalata, mutta hän hoitaa myöskin lapsia.” *US* 18.9.1937.

876 Malmström 2006, 121–122. Naisista ja naisten asemasta yleensä fasismin ajan Italiassa ks. esim. de Grazia 2007.

877 Tervo, Elsa, ”He ovat tulleet! Italian naistaiteilijat tauluineen ja veistoksineen.” *Aamulehti* 23.10.1937.

erillään asuminen aviomiehestä ei tuohon aikaan olisi ollutkaan sovelias puheenaihe.

Mola laski kuuluvansa *Novecentisteihin*,⁸⁷⁸ jotka tosin tuohon aikaan jo olivat ryhmänä hajaantuneet ja olleet jo pitkään ennen sitä suuri ja heterogeeninen joukko. Kun Molaa pyydettiin kertomaan Italian sen hetken tunnetuimmista taiteilijoista, hän mainitsi Italian taiteen elävän nousukautta ja halusi aloittaa naistaiteilijoiden näyttelyn naisilla. Sen jälkeen hän mainitsi eurooppalaista mainetta saaneina Carlo Carrà, Arturo Tosin, Achille Funi ja Mario Sironin, jotka hän kehui tuntevansa henkilökohtaisesti. Suurin kyky oli Funi. Italialaista taidetta hän kuvasi yleisesti: ”meillä Italiassa etsitään, etsitään lakkaamatta!”⁸⁷⁹

Natalia Mola saapui Suomeen mukanaan paljon omia taulujaan, jotka olivat aiheiltaan pääasiassa maisemia ja muotokuvia. Syynä oli se, että Mola toivoi voivansa järjestää yksityisnäyttelyn joko Suomessa tai jossakin toisessa Skandinavian maassa.⁸⁸⁰ Lisäksi hänellä oli mukana valokuvia omista töistään.⁸⁸¹ Hän oli myös valmis korvaamaan näyttelystä myydyt teokset muilla maalauksillaan.⁸⁸²

Lehtihaastatteluissa Mola puhui fasismista ja Mussolinista positiivisesti. Mussolini oli suuri taiteen ystävä ja ilman hänen tukeaan taiteilijoiden olisi Molan mukaan vaikea selviytyä.⁸⁸³ Kirjeessään Mussolinin sihteerille vuonna 1942 Mola kertoi liittyneensä fasistipuolueeseen vuonna 1926 asuessaan Pariisissa ja isänsä olevan ensihetken fasisteja.⁸⁸⁴

Vaikka Molan vierailu Suomessa olikin kiinnostava tapahtuma ja näyttelyn menestyksen ja markkinoinnin kannalta hyödyllinen asia sekä Mola huomiota herättävä henkilö, hän sai osan suomalaisista isännistä myös väsymään itseensä. Hintze kirjoitti Gabriel Engbergille helpottuneena näyttelyn sulkeuduttua Tampereella ja teosten ollessa lähdössä Tallinnaan: ”Kreivitär lähtee huomenna – Jumalan kiitos. Oli hän kyllä ystävällinen, mutta hermoihin menevä.”⁸⁸⁵

Menestys Suomessa ja sitä ennen Turkissa innosti Natalia Molaa myös suunnitelmiin muista esiintymisistä ulkomailla. Vuonna 1938 hän sai kutsun brasilialaiselta taiteilijajärjestöltä saapua Brasiliaan ja järjestää siellä oma näyttely. Tätä tarkoitusta varten Mola kääntyi Italian ulkoministeriön puoleen; sehän oli tukenut häntä naistaiteilijoiden näyttelyn tuomisessa Suomeen ja Viroon. Ministeriö kysyi asiasta MinCulPopin mielipidettä. Ulkoministeriön oma kanta näyttäisi olleen hieman tukemisen puolella, koska se muistutti opetusministeriön kanssa tukeneensa Molan ”Helsingissä ja muissa Baltian pääkaupungeissa” järjestämää, hyvin menestynyttä näyttelyä.⁸⁸⁶

878 Juliette, ”Italienska konstutställningens arrangör har anlänt.” Hbl 18.9.1937.

879 Juliette, ”Italienska konstutställningens arrangör har anlänt.” Hbl 18.9.1937; Mikael, ”Taidepalsta. Italian nainen osaa maalata, mutta hän hoitaa myöskin lapsia.” US 18.9.1937.

880 Juliette, ”Italienska konstutställningens arrangör har anlänt.” Hbl 18.9.1937.

881 Tervo, Elsa, ”He ovat tulleet! Italian naistaiteilijat tauluineen ja veistoksineen.” Aamulehti 23.10.1937.

882 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taide-museo, Helsinki 4.10.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.

883 Juliette, ”Italienska konstutställningens arrangör har anlänt.” Hbl 18.9.1937.

884 Natalia Mola Nicola De Cesarelle / SPD, Milano 4.5.1942. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

885 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Gabriel Engbergille / Tampereen taide-museo, Helsinki 12.11.1937. Kirjeet B II 3. TaTYA. TaKA.

886 MAE Dir. Gen. della Propaganda / MinCulPop, Rooma 27.7.1938. Tele-spresso 226551. ”Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sortofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

- 887 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop MAE:lle, Rooma 11.8.1938. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 888 Natalia Mola Benito Mussolinille, Rooma Via Margutta 54 25.5.1935. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.
- 889 Mussolini oli jo tuossa vaiheessa tehnyt päätöksen, ettei hän jaa nimikirjoituksella varustettuja valokuviaan, koska pyyntöjä tuli niin valtavasti. Molan kohdalla hän teki kuitenkin poikkeuksen. Ks. Osvaldo Sebastiani (Alessandro Chiavolinin puolesta) Milanon prefektille, Rooma 24.6.1930; Osvaldo Sebastiani (Alessandro Chiavolinin puolesta) Natalia Molalle, Rooma 24.6.1930. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.
- 890 Sihteeristön johdossa oli aluksi Alessandro Chiavolini ja hänen jälkeensä vuosina 1934–1941 Osvaldo Sebastiani.
- 891 Natalia Mola ilmeisesti Osvaldo Sebastianille, s.l. s.d. [ilmeisesti 1941]; Ministero di Grazia e Giustizia SPD:lle, Rooma 9.1.1941. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.
- 892 Ferruccio Molan audienssipyyntö Osvaldo Sebastianin luo s.d. [1939]. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.
- 893 Belardelli 2005, 53–55. Tämän osoittavat myös SPD:n arkiston kortistot ACS:ssa.

MinCulPop ei tälläkään kertaa lämmennyt Molan tukemiselle. Se kertasi vastauksessaan aiempia tapahtumia todeten, että se ei ollut katsonut sopivaksi olla hankkeessa mitenkään mukana ja oli ilmoittanut sen olevan luonteeltaan tiukasti yksityinen. Sen jälkeen kerrottiin, että kyseisellä näyttelyllä oli ollut valitettavia seurauksia, joista osa oli taloudellisia. Jälkimmäisellä tarkoitettiin sitä, että paronitar Aloisi ei ollut saanut Molalta veistoksensa myyntituloja. Näihin asioihin viitaten MinCulPop ei pitänyt sopivana tukea Molan pyyntöä.⁸⁸⁷ Hänen matkansa ei toteutunut.

Suomessa Natalia Molasta saatuun käsitykseen verrattuna hyvin toisenlaisen kuvan hänestä antavat hänen Mussolinille ja tämän sihteerille kirjoittamansa kirjeet vuosilta 1930–1942. Ne ovat nykynäkökulmasta katsottuna kiusallisen palvovia ja Mussolinia, "italialaisten isää", ylistäviä. Mola ilmoitti jopa olevansa milloin tahansa valmis "antamaan elämänsä Fasistisen Uskon ja meidän Ducemme puolesta".⁸⁸⁸ Kirjeiden perusajatuksena oli pyytää apua Mussolinilta: teosten ostamista Molalta hänen näyttelyistään, työpaikan hankkimista hänelle taiteen parista, joskus myös rahallista apua. Ensimmäisissä kirjeissä Molalle riittäisi Mussolinin nimikirjoituksella varustettu valokuva,⁸⁸⁹ Mussolinin käynti hänen näyttelyssään, Mussolinin istuminen hänen mallinaan tai ilmainen matka Tripolitaniaan, jotta Mola voisi maalata siellä ja osallistua sitten siirtomaataiteen näyttelyyn, johon hänet oli kutsuttu. Pikku hiljaa kirjeiden sävy muuttuu pyytävämmäksi, jopa kerjäävämmäksi ja epätoivoisemmaksi sekä avun pyytäminen hyvin selkeäksi ja konkreettiseksi. Mola myös anoi monta kertaa audienssia Mussolinin tai ainakin tämän sihteerin luo, ja hänet kutsuttiinkin kaikesta päätellen muutaman kerran Palazzo Viminaleen, jossa *Ducen* erityissihteeristö⁸⁹⁰ tuolloin toimi.

Natalia Mola oli eronnut tai asui erossa miehestään, joka ei ilmeisesti eron jälkeen osallistunut pariskunnan kahden lapsen elättämiseen. Mola toi kirjeissään jatkuvasti esiin sen, että hän oli poikansa ja tyttärensä yksinhuoltaja. Molalla ja hänen miehellään oli erimielisyyksiä vielä niinkin myöhään kuin 1941, jolloin mies Molan mukaan muun muassa yritti viedä häneltä ja lapsilta kodin. Mola korosti olevansa isänmaata puolustaneesta sotilassuvusta ja mainitsi aina kenraali-isänsä ja usein upseeriveljensä tässä yhteydessä.⁸⁹¹ Myös isä Ferruccio Mola yritti toimia tyttärensä puolesta ja pyysi audienssia Mussolinin sihteerin luo ainakin vuonna 1939.⁸⁹² Suoraan Mussoliniin vetoaminen oli hyvin yleistä, kun ihmiset tunsivat kokeneensa vääryyttä tai olevansa avun tarpeessa eivätkä saaneet apua viranomaisilta. Myös monet intellektuellit ja taiteilijat ottivat suoraan yhteyttä Mussoliniin, jolloin mahdolliset tukipäätökset menivät ohhi normaalin hallintotien.⁸⁹³ Mussolini ostikin vuoden 1934

keväällä kaksi maalausta Molan näyttelystä, käymättä siellä kuitenkaan itse. Teokset luovutettiin Galleria d'Arte Modernaan.⁸⁹⁴

Mola toivoi *Ducen* myös järjestävän hänelle työpaikan ja vetosi siinä tapaukseen, jossa erälle naiselle oli Molan mukaan jo muutama vuosi aikaisemmin järjestetty hyväpalkkainen työ Tivolin museon uudelleenorganisoinnina. Vastaavanlaisen työn lisäksi Mola esitti hyvänä työmahdollisuutena sen, että hän saisi jonkinlaisen tehtävän E42-näyttelyn eli Roomaan vuodeksi 1942 suunnitellun maailmannäyttelyn toteuttamisessa. Erityisesti hän toivoi saavansa maalata freskoja näyttelyä varten tehtäviin rakennuksiin. Hän kehui taitojaan niiden maalaamisessa ja katsoi taitojensa osittain periytyvän kaukaiselta sukulaiseltaan 1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun taiteilijalta Pier Francesco Molalta. ”Duce! Antakaa minulle työtä, paljon työtä. Minulla on vahva halu, ja siunaan teitä viimeiseen hengenvetoon asti.”⁸⁹⁵ Parin vuoden päästä hän uusi pyyntönsä saada freskomaalaustyötä E42:ssa. Hän pyysi ”isänmaan isää” suosittelemaan häntä maailmannäyttelyn valmisteluissa mukana olleelle Cipriano Efisio Oppolle.⁸⁹⁶ Vuodesta 1937 lähtien Mola valitti myös, että näyttelyistä koitui menoja ja niistä ostettiin töitä olemattomasti, vaikka taiteellinen taso saikin tunnustusta.⁸⁹⁷

Natalia Mola käytti myös hyväkseen Italiassa 1930-luvun lopulla voimaan tulleita rotulakeja ja kertoi, että Tivolin museon johtajana töitä saanut nainen oli todennäköisesti juutalainen, eikä hänellä ollut lapsia-kaan huollettavana. Samoin dottoressa Castellani, joka johti *Associazione Nazionale Fascista Donne Professioniste ed Artiste*, oli ilmeisesti juutalainen. Hän oli ollut samanaikaisesti myös Rooman *Fasci femminilin* johdossa ja oli Molan mielestä tehnyt naistaiteilijoiden fasisisesta yhdistyksestä semitismien pesäkolon. Molan mielestä tapahtui edelleen niin, että juutalaiset taiteilijat veivät työt heitä paremmilta taiteilijoilta.⁸⁹⁸

Molan kirjeet ja huono tilanne otettiin Mussolinin sihteeristössä ainakin jossakin mitassa tosissaan. Siitä on osoituksena se, että toukokuussa 1937 Molalle annettiin *Ducen* erikoissihteeristöstä 3 000 liiran ja vuoden 1939 syyskuussa 1 000 liiran avustus,⁸⁹⁹ samoin tehtiin aikaisemmin mainitut teosostot. *Segreteria*sta oltiin myös yhteydessä Oppoon koskien työtilaisuuden tarjoamista Molalle E42:ssa. Oppon vastaus välitettiin Molalle. Oppo pahoitteli Molan vaikeaa tilannetta ja sitä, ettei hänelle voitu siinä vaiheessa antaa työtä näyttelyn valmisteluissa, sillä E42:n rakennukset olivat vasta tekeillä ja ne koristeltaisiin myöhemmin. Oppo oli kuitenkin antanut määräyksen näyttelyn taiteellisen puolen johdolle ottaa yhteyttä Molaan ja pyytää tältä valokuvia hänen teoksistaan. Häneen voitaisiin ottaa myöhemmin yhteyttä.⁹⁰⁰

894 Natalia Mola Benito Mussolinille, s.l. s.d. [1934]; SPD:n Natalia Molan kirjetä, teosten ostoa ja niiden luovuttamista koskevat asiakirjat maaliskuussa 1934. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS. Teokset oltiin valmiit ottamaan vastaan museoon. Sieltä ilmoitettiin, että jos niille ei olisi tilaa museossa, ne voitaisiin sijoittaa esimerkiksi virastoihin. Ostetut teokset olivat *Maisema* ja *Lericin lahti*, hinta yhteensä 6 000 liiraa.

895 Natalia Mola Benito Mussolinille, [Rooma] Via Margutta 54 s.d. [1937]. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

896 Natalia Mola Benito Mussolinille, Rooma 20.8.1939. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

897 Ks. esim. Natalia Mola Benito Mussolinille, Rooma Via Margutta 54 3.4.1937, Rooma 20.8.1939 ja Milano 8.5.1940. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

898 Natalia Mola Benito Mussolinille, Rooma 20.8.1939. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

899 SPD:n muistio, toukokuu 1937; Natalia Mola Osvaldo Sebastianille (?) / SPD, Milano 11.9.1939; SPD:n muistio, syyskuu 1939. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

900 Osvaldo Sebastiani / SPD C. E. Oppolle, Rooma 29.9.1939; C. E. Oppo / Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma Osvaldo Sebastianille / SPD, Rooma 27.9.1939. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

Huhtikuussa 1940 Mola kertoi tilanteensa olevan todella surkea: hän oli nähnyt nälkää ja lapsineen kärsinyt kylmästä koko talven, koska heillä ei ollut rahaa lämmityshiileen. He olivat kuitenkin kestäneet kuin ”ylpeät fasistit”. Hänellä oli velkaa yli 10 000 liiraa, ja hänen poikansa lukio-opinnot vaativat valtavia uhrauksia. Mola oli elättänyt lapsensa ja itsensä seitsemän vuotta taiteellaan ja oli epätoivoinen. Hän oli yrittänyt saada Milanossa museon ostamaan teoksiaan, mutta hänelle oli vastattu, etteivät he voineet mitään ilman Roomasta saatavaa määräystä. Milanon provinssin johto ei edes ottanut häntä vastaan. Hän pyysi nyt *Ducea* kehottamaan Milanon kaupunkia ja provinssia kumpaaakin ostamaan häneltä taulun 5 000 liiralla, jotta hän saisi maksettua kiireellisimmät velkansa. Hänellä oli lisävelkaa silloin Milanossa auki olleen näyttelyn-sä takia.⁹⁰¹ Tällöin Mussolinin sihteeri Osvaldo Sebastiani otti yhteyttä Milanon prefektiin ja pyysi tätä selvittämään, oliko mahdollista tehdä joitakin Molan hyväksi. Hän ilmoitti, että mikäli pidettäisiin sopivana, voitaisiin Molalle antaa ennakkona *Ducen* myöntämä 5 000 liiraa, josta pyydetäisiin korvausraportti neljännesvuosittain, mutta asiaa ei saanut antaa julkisuuteen.⁹⁰²

Kirjeet kertovat, että se glamour-ulkokuori, jolla Natalia Mola esiintyi Suomessa 1937, alkoi erityisesti sen jälkeen rakoilla. Itse hän koki, että häntä vastaan oli Suomen ja Viron näyttelyiden jälkeen muodostunut salaliitto, joka torpedoi hänen menestyksensä. Salaliiton kärjessä oli Antonio Maraini. Mola kirjoitti asiasta myös Mussolinille. Hänen mukaansa hänellä oli Marainin silmissä se anteeksiantamaton synty, että hän oli onnistunut menemään Suomeen huolimatta siitä, että Maraini oli tehnyt kaiken mahdollisen estääkseen häntä virallisesta kutsusta huolimatta järjestämästä hyvin menestyneitä näyttelyitä. Maraini oli siitä asti systemaattisesti ja leppymättömästi boikotoinut Molaa ja hänen taidettaan. Todisteena siitä Mola piti toukokuussa 1940 sitä, että hänen Venetsian biennaaliin lähettämänsä taiteellisesti korkeatasoinen muotokuva oli hylätty. Mola ei ollut edes ajatellut lähettää sitä, mutta monet tunnetut taiteilijat olivat sen nähtyään kehuneet sitä ja kehottaneet lähettämään sen, koska olisi varmaa, että se otettaisiin näyttelyyn. Epätoivoisessa rahatilanteessaan Mola oli muiden rohkaisemana sitten lähettänyt teoksen, vaikkakin hän oli sitä mieltä, että hän oli taiteilijana niin tasokas ja tunnus-tettu, että hänet olisi pitänyt kutsua näyttelyyn. Mielipiteensä tueksi hän luetteli saamiaan palkintoja ja kertoi menestyksestään Turkissa, Suomessa ja Virossa. Hän oli ulkomailla arvostettu ja tunnettu taiteilija. Molan mukaan Maraini tiesi tämän kaiken, muttei koskaan liittäisi Molan nimeä niihin taiteilijoihin, jotka olivat riittävän arvokkaita ulkomaille vietäviksi.

901 Natalia Mola Benito Mussolinille, Milano 26.4.1940. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

902 Osvaldo Sebastiani / SPD Milanon prefektille, Rooma 11.6.1940 n. 106361. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

Mola halusi nyt saada sitä oikeutta, jonka hän ”äitinä, fasistina, taiteilijana” ansaitsi. Hän pyysi epätoivoisessa tilanteessaan *Ducea* auttamaan ja puhumaan Marainille, jotta maalaus otettaisiin mukaan biennaaliin. Hän halusi leipää ja oikeutta.⁹⁰³ Molan saamat palkinnot ajoittuvat vuosille 1933–1936, kun taas vuosina 1936–1939 hän ei enää saanut niitä.⁹⁰⁴ Molan nousujohtoinen taiteilijaura tyssäsi siis vuoden 1936 jälkeen joksikin aikaa, joten jotain perää syytöksissä saattoi olla.

Mola jatkoi myöhemmin syytöksiä, jotka kohdistuivat Marainin lisäksi Oppoon. Mola oli muun muassa järjestänyt Oppon kehotuksesta freskonäyttelyn Roomassa huonoon vuodenaikaan heinä-elokuussa 1939, sillä Oppo oli luvannut käydä siellä ja päättää sitten, antaisiko hän Molalle töitä E42-hankkeessa. Oppo ei kuitenkaan tullut näyttelyyn, vaikka häneen oli otettu yhteyttä *Ducen* sihteeristöstä. Hän ei ollut luvannut Molalle tehtäviä E42:ssa, vaan oli toistellut, että hän halusi ensin nähdä Molan teoksia. Uusin takaisku oli se, että Molan teosta *Due aspetti dell'unità eterna: l'ombra e la luce* ei ollut hyväksytty Premio Bergamo -kilpailuun. Syyksi oli ilmoitettu, että se ei aiheeltaan sopinut kilpailun teemaan⁹⁰⁵, mistä Mola oli täysin eri mieltä. Nyt hän pyysi *Ducen* apua siinä, että hänet kuitenkin hyväksyttäisiin mukaan. Hän ilmoitti uskaltavansa sanoa sen, mitä muut taiteilijat eivät uskaltaneet: Italian taiteessa oli vaihdettava sen vartijoita, sillä Oppo ja Maraini eivät palvelleet Italian taidetta.⁹⁰⁶

Mola kirjoitti itseään vainoavasta salaliitosta myös *Ducen* sihteerille Sebastianille esittäen hänelle samat pyynnöt kuin Mussolinille. Hän kertoi myös pyytäneensä apua Alessandro Pavolinilta, joka oli kuitenkin vastannut, ettei hän voinut auttaa. Ainoa tehtävä, jonka hän oli saanut, oli *Tempietto* Milanon VII triennaalissa. Mola tarkoitti triennaalin puistoon rakennetussa majassa sijainneen suihkukaivon taustaksi maalaamaansa 11 metriä leveää ja 3 metriä korkeaa *encaustoa*, seinäfreskoa pompejilaiseen tyyliin tekniikalla, jota hän oli tutkinut.⁹⁰⁷ Yleensä annetuista tehtävistä oli maksettu taiteilijoille, mutta nyt triennaalin johto vaati maksua Molalta. Hänen pojallaan ei ollut edes kunnon vaatteita talvea ja kylmiä ilmoja varten. Siksi hän pyysi jonkinlaista apua selvittääkseen lapsineen.⁹⁰⁸ Jonkinlaista apua hän saikin, juuri Sebastianin ansiosta. Opetusministeriö myönsi hänelle 1 000 liiran avustuksen loppuvuodesta 1940. Opettajan paikkaa missään taidelaitoksessa opetusministeriö ei voinut järjestää, koska se ei ollut saanut määrärahaa uusia virkoja varten. Mola oli nimittäin pyytänyt taideopettajan töitä,⁹⁰⁹ joita hän oli anonut esimerkiksi jo vuonna 1937.⁹¹⁰ 1970-luvulla laatimassaan listassa yksityis- ja ryhmänäyttelyistä, joihin oli osallistunut, Mola kat-

903 Natalia Mola Benito Mussolinille, Milano 8.5.1940. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

904 Ks. Natalia Molan laatimat luettelot yksityis- ja ryhmänäyttelyistään sekä saamistaan palkinnoista ja julkisista ostoista "Elenco mostre personali e collettive di N. Mola" (1914–1972) ja "Premi ottenuti da Natalia Mola" (1933–1977). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

905 Giuseppe Bottain perustaman Premio Bergamon kilpailuteemat olivat usein hyvin yleisiä. Vuonna 1940 aiheena oli yksi tai useampi ihmisfiguuri samassa kompositiossa.

906 Natalia Mola Benito Mussolinille, s.l. s.d. [mahdollisesti 1940]. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS. Hän vetosi työnsä saamiseksi Bergamon kilpailuun myös Mussolinin sihteerin. Natalia Mola ilmeisesti Osvaldo Sebastianille, Rooma 20.9.1940. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

907 Mola, Natalia, "Elenco mostre personali e collettive di N. Mola" (1914–1972). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK; Tervo, Elsa, "Natalia Molan työhuoneessa", 35–36 matkakuvauksessa *Leopardin jäljillä. Väliähdymiä Italiasta*. Bed 1. Elsa Tervon arkisto. TaYo:n kirjasto; Tervo, Elsa, "Natalia Mola: Suomen ystävä, hämäläisen ryijyn omistaja." *Lotta Svärd* 1940: 16, 268–269. Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK. Teos tuhoutui toisen maailmansodan pommituksissa.

908 Natalia Mola ilmeisesti Osvaldo Sebastianille, Rooma 16.9.1940. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

909 SPD MEN:lle, Rooma 30.9.1940 ja 12.2.1941; MEN SPD:lle, s.d. [1940] ja 18.10.1940, muistiot; Osvaldo Sebastiani / SPD Natalia Molalle, Rooma 25.10.1940 ja 7.12.1940; Natalia Mola ilmeisesti Osvaldo Sebastianille / SPD, s.l. s.d. [ilmeisesti 1941]. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

910 SPD:n muistio, Rooma 11.4.1937. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

soi, että häntä vastaan oli alettu toimia jo vuonna 1933, sen jälkeen kun hän oli järjestänyt ANFDAL:n ensimmäisen alueellisen näyttelyn Milanossa. Hän kirjoitti painamattomassa listauksessaan kyseisen näyttelyn kohdalle sulkuihin: ”(siitä alkoi minua vastaan raivokas taistelu)”, mutta ei selittänyt asiaa enempää.⁹¹¹

Ducen sihteeristö pyysi jostain syystä Molaa koskevan lausunnon loppukeväästä 1942 tohtori Bernabeilta. On epäselvää, kuka hän oli. Näkemys oli Molan kannalta murskaava. Bernabei ilmoitti aluksi, ettei kyennyt antamaan täydellistä arviota Molan taiteellisesta tuotannosta, mutta arvioi kuitenkin, että Mola oli keskinkertainen taiteilija, joka oli jo vanha (Mola oli tuolloin 49-vuotias) ja joka sen johdosta haki nyt turhaan tunnustusta, jota, jos sitä ei ollut siihen mennessä tullut, ei enää tulisikaan. Hän oli hyvästä perheestä, mutta hänen oma perhetilanteensa ei ollut parhaimpia: lausunnon mukaan vaikutti siltä, että hän oli laiminlyönyt miestään ja lapsiaan, jotka asuivat Milanossa, kiereillä ympäriinsä. Ministeriöön (mihin ministeriöön, on epäselvää) oli Bernabein mukaan saapunut Molan miehen kirje, jossa tämä pyysi olemaan kuuntelematta Molaa ja käskemään hänen huolehtia paremmin lapsistaan. Lopuksi Bernabei arvioi hänet eräänlaiseksi maanvaivaksi.⁹¹² Vuonna 1937 Molasta oli kirjoitettu aikaisempi lausunto, jonka mukaan hänen poliittisessa käytöksessään ei ollut huomauttamista ja hänen taloudellinen tilanteensa oli huono. Hänen luonnettaan kuvailtiin hieman oudoksi ja moraaliaan epäilyttäväksi. Tiedettiin, että hänellä oli ollut vastikään suhde erään miehen kanssa. Hän eli erossa aviomiehestään, ja heillä oli kaksi lasta. Molalla ei ollut taiteilijana suurta mainetta. Hän oli avannut tuolloin yhdessä muiden naistaiteilijoiden kanssa näyttelyn ateljeessaan Roomassa. Hänestä pyydettiin lisätietoja Milanon kvestuurasta, josta kerrottiin hänen asuneen erossa miehestään kapteeni Vittorio Cencistä jo vuosia.⁹¹³

Molan ajatuksilla hänen boikotoimisestaan oli tosipohjaa. Hänen itsenäistä toimintaansa naistaiteilijoiden näyttelyn järjestämiseksi Suomeen ei katsottu kaikissa piireissä suopeasti, koska se ei noudattanut fasistista järjestelmää eikä vallalla ollut käsitystä siitä, että vuoden 1937 Suomen taiteen näyttelyyn tuli vastata virallistakin virallisemmalla näyttelyllä. Vaikka Mola saikin Italian ulko- ja opetusministeriöiltä tukea hankkeelleen, tilanne ei ollut kullissien takana selkeä. Näyttelyä pidettiin niin pienenä ja vähäpätöisenä, ettei sille haluttu antaa virallista asemaa, mutta samasta syystä ei nähty syytä estääkään sen järjestämistä.

Erimielisyydet paljastavat myös italialaisen taidekentän sisäisen valtataistelun. Suomen tavoin siellä kamppailtiin siitä, kenellä oli oike-

911 Mola, Natalia, ”Elenco mostre personali e collettive di N. Mola.” Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

912 Muistio dott. Bernabein lausunnosta, 20.5.1942 (allekirjoituksesta ei saa selvää). Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS. Vittorio Cenci nosti myös syytteen, että Molan isä ja perhe käyttivät väärin aatelisarvoa, mutta aateluudelle löytyi todisteet. Jurun käsittely kesti kolme vuotta. Ks. asiaa koskevat asiakirjat mm. vuodelta 1938. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

913 Muistio (allekirjoittajasta ei saa selvää), Rooma 14.4.1937; Selvitys Milanon kvestuurasta saadusta vastauksesta, Rooma 4.5.1937. Fasc. 511.888. Busta 1346 ”Natalia Mola”. SPD. ACS.

us järjestää ja koota ulkomaille vietäviä näyttelyitä, ja tämä kaikki siitä huolimatta, että näyttelyille oli luotu tietynlainen järjestelmä. Maraini oli taidekentän mahtihenkilö eri rooliensa kautta. Häneen verrattuna Mola oli pieni tekijä ja ilman virallista asemaa. Molan onnistuminen näyttelyn järjestämisessä Suomeen saattoi saada Marainin kuitenkin kokemaan tämän itsepintaisen naisen jonkinlaiseksi uhkaksi omalle toiminnalleen ja asemalleen. Olen käsitellyt Natalia Molaa ja hänen Mussolinille ja tämän sihteeristölle kirjoittamiaan kirjeitä, koska siten on mahdollista hahmottaa selkeämmin yksi Suomen ja Italian välisen näyttelyvaihdon toimija ja saada kuva hänen positiostaan Italian taidekentällä. Ne kaikki valottavat mielestäni kuvaa tuon ajan italialaisesta taidekentästä ja sen kamppailuista.

Rahapula tai taiteellisen menestyksen katkeaminen eivät tarkoittaneet, että Molan oma taiteilijaura olisi loppunut, vaan se jatkui koko hänen elämänsä aina 1970-luvun loppuun asti. Hän osallistui näyttelyihin ja sai palkintoja myöhemminkin, lähinnä maailmansodan jälkeen.⁹¹⁴ Toisen maailmansodan jälkeen Mola oli perustamassa ranskalaisten taiteilijoiden *Société des artistes indépendantsin* inspiroimaa itsenäisten italialaisten taiteilijoiden liittoa, *Federazione degli Artisti Indipendenti Italiani*, joka jakautui paikallisiin osastoihin. Pääryhmä oli Milanossa toimiva *Società Artistica degli Indipendenti*. Mola toimi erityisesti Rooman ryhmässä. Periaatteena oli Molan julistuksen mukaan taiteilijan ja taiteen absoluuttinen itsenäisyys.⁹¹⁵ 1930-luvun loppupuolen katkos ei myöskään tarkoittanut, että hän olisi pudonnut seurapiirien ulkopuolelle. Jälkimmäisestä kertoo esimerkiksi se arvovaltainen ja korkeimpia seurapiirejä edustanut avajaisyleisö, joka Molan kutsumana saapui hänen ateljeessaan keväällä 1939 järjestämän Matti Hauptin yksityisnäyttelyn avajaisiin.

5.5.7 Italianità ja

italialaisten naistaiteilijoiden näyttely

Natalian Molan mukaan italialaisten naistaiteilijoiden ensimmäinen näyttely ulkomailla vuonna 1937 oli yksi onnistuneimmista tapahtumista taiteellisessa kulttuurivaihdossa ja italialaisen kulttuurin tunkeutumisessa Suomeen. Siellä oli osoitettu sitä kohtaan elävää mielenkiintoa.⁹¹⁶ Molan italiaksi käännättämästä Edvard Richterin *Helsingin Sanomissa* 22.9.1937 julkaistusta näyttelyarvostelusta oli käännökseen lisätty viimeiseksi mutta alleviivattuna virke, jossa todettiin naistaiteilijoiden näyttelyn ensimmäisenä vaihtovierailuna Suomen taiteen näyttelylle ottaneen loistavan paikan Italian ja Suomen kulttuurisuhteiden kehityksessä, jota Suomessa oli lämpimästi toivottu.⁹¹⁷

914 Ks. Natalia Molan laatimat luettelot yksityis- ja ryhmänäyttelyistään sekä saamistaan palkinnoista ja julkisista ostoista: "Elenco mostre personali e collettive di N. Mola" (1914–1972) ja "Premi ottenuti da Natalia Mola" (1933–1977). Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma. TMK.

915 Federazione degli Artisti Indipendenti Italiani, www-sivut.

916 La Mostra delle dodici Artiste Italiane in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite nro 1 E Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

917 Helsingin Sanomat del 22 sett. 1937. Liite nro 6 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS. Alkuperäinen Richterin teksti: "Tänä vuonna Milanossa ja Roomassa olleen suomalaisen taidenäyttelyn ensimmäisenä vastavierailuna on tällä italialaisella näyttelyllä kaunis osuutensa Italian ja Suomen taidesuhteiden lämpimästi kannatettavaan ylläpitämiseen." E. Richter, "Italialaisten naistaiteilijain näyttely." HS 22.9.1937.

- 918 Ks. esim. La Mostra delle dodici Artiste Italiane in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite nro 1 E Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS. Siinä on käännettynä katkelmia *Uudessa Suomessa*, *Hufvuds-tadsbladerissa*, *Helsingin Sanomissa* ja *Ajan Suunnassa* ilmestyneistä arvosteluista.
- 919 Natalia Mola Benito Mussolinille, Milano Piazza Squadrismo 8 8.5.1940. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.
- 920 Ks. esim. Mostra in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 921 La Mostra delle dodici Artiste Italiane in Finlandia (selvitys italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä Suomessa). Liite nro 1 E Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevään kirjoitukseen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 922 Muistio Mostre in Finlandia. s.d. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop; Muistio koskien sekä Suomen taiteen näyttelyä Italiassa että italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyä Suomessa (ei otsikkoa, eikä päivystä). "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sortofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

Mola halusi tuoda esiin näyttelyn menestystä ja merkitystä esittelemällä eri yhteyksissä katkelmia suomalaisista näyttelyarvosteluista käännöksinä. Hänen mukaansa niiden näyttelyä kohtaan osoittama yksimielinen arvostus oli yksi osoitus näyttelyn merkityksestä.⁹¹⁸ Tällainen vastaanottajamaan taidearvostelujen kokoaminen ja esittely oli yleistä näyttelyvaihdon ollessa kyseessä. Samalla tavoin Suomessa julkaistiin lehdissä kokoelma italialaislehtien Suomen taiteen näyttelyä koskevista arvosteluista. Niillä haluttiin osaltaan osoittaa näyttelyn ja Suomen taiteen Italiassa osakseen saamaa arvostusta. Mola kuvaili myöhemmin Mussolinille vierailuaan Suomessa henkilökohtaisesta näkökulmasta "hyvin ansaituksi" hänen köyhässä ja vaivaisessa elämässään taiteilijana ja äitinä, koska hän silloin saattoi ansaita hieman rahaa.⁹¹⁹ Koska näyttelyn järjestäminen ei saanut Italiassa kaikkien viranomaisten positiivista vastaanottoa, Mola koki senkin takia tarpeelliseksi korostaa onnistumistaan. MinCulPopin kielteisestä suhtautumisesta huolimatta näyttely pääsi esiin muutamassa italialaisessa sanomalehdessä, mikä oli Molan näkökulmasta hyvä asia.

Natalia Mola korosti eri yhteyksissä Italiassa sitä, että hän teki tällä näyttelyllä propagandaa Italian taiteen ja kulttuurin puolesta.⁹²⁰ Hän kutsui naistaiteilijoiden näyttelyn järjestämistä Suomessa ja Virossa propaganda- ja *italianità*-kierrokseksi. Osa näyttelyn propagandamerkityksestä tuli myös Molan pitämistä, Italian nykytaidetta käsittelevistä esitelmistä.⁹²¹ Tämä merkitys tuotiin esiin myös MinCulPopin propagandaosaston muistiossa keväällä 1937. Siinä todettiin, että naistaiteilijoiden näyttelyllä tehtiin Suomessa hienostunutta italialaista taide- ja kulttuuripropagandaa.⁹²² Propagandamerkitys oli asia, jolla oli Italian näkökulmasta primäärinen merkitys, kun pohdittiin näyttelyiden viemistä ulkomaille. Näin ollen sen avulla saattoi myös korostaa omaa merkitystään ja oman toimintansa sopimista laajemmin fasistisen Italian kulttuurivientiin. Natalia Molan osalta se liittyi hänen pyrkimyksiinsä propagoida itseään Italiassa ja vahvistaa asemaansa tai palauttaa menetetty merkittävämpi asema aikalaistaiteilijoiden ja kuvataidetoimijoiden piirissä. Sen korostaminen saattoi johtua myös siitä, että Molan kuratoima näyttely ei ollut saanut hänen toivomaansa virallisuuden astetta Italiassa ja propagandamerkityksen korostamisella hän häivytti tuota seikkaa.

Mola yhdisti Italiassa kyseisenä aikana keskeiseksi nousseen *italianità*-käsitteen ja sen ajamisen ja näyttelyn järjestämisen. Kyse oli nimenomaan kulttuuripropagandasta. Hän korosti sitä myös kirjeessään Mussolinille toukokuussa 1940: hän oli virallisesti kutsuttuna tehnyt Suomessa ja Virossa taiteellaan sellaista *italianità*-propagandaa, että sen

jälkeen kukaan suomalainen ei ollut tullut Italiaan käymättä hänen luonaan, samalla kun reilut satakunta suomalaista opiskeli italiaa voidakseen kirjoittaa Molalle.⁹²³ Molan mukaan häntä oli juhlistu pohjoisessa ja hänen näyttelynsä oli ollut niin suuri menestys, että noissa maissa jatkuvasti seurattiin hänen taiteellista toimintaansa.⁹²⁴ Mola halusi nähdä oman roolinsa Italian ja Suomen kulttuurisuhteiden kehittämisessä erittäin suurena.

Näyttelyn propagandistisen merkityksen esiin nostaminen on yksi osoitus ajankohdalle ominaisesta nationalistisesta ajattelusta ja sen vaikutuksesta näyttelyvientiin ja -vaihtoon. Siitä kertoo myös *italianità*-käsitteen tuominen sen yhteyteen. Nationalismi diskurssina tulee esiin erittäin selvästi ja konkreettisesti tässä tapauksessa.

5.5.8 Natalia Mola näkemys

Suomen ja Italian kulttuurisuhteista

Natalia Mola laati Suomen- ja Viron-matkansa perusteella raportin Suomen ja Italian kulttuurisuhteista. Sen laatiminen saattaa viitata siihen, että *Direzione Generale degli Italiani all'Estero* olisi antanut hänelle tehtäväksi selvittää Italian kulttuuripropagandan tilannetta ja tehdä sitä matkallaan. Esimerkiksi tutustuminen Lotta Svärd -järjestöön matkan aikana voi viitata siihen. Itse selvityksessä ei ole tietoja siitä, kenelle se oli osoitettu, mutta se löytyy hyvin loogisesta arkistoyhteydestä: *Ministero della Cultura Popolare* propagandaosaston toimiston *Nuclei per la Propaganda in Italia e all'Estero* eli NU.P.I.E.:n arkistosta. Raportilla on runsas joukko liitteitä, jotka käsittelevät erityisesti italialaisten naistaitelijoiden näyttelyä Suomessa ja Virossa, mutta myös yksinomaan Molan taiteellista ja muuta toimintaa. Raportti on hämmästyttävä sekoitus havaintoja, huonon tilanteen ja siihen syyllisten arvostelua ja aikaisemmin hyvää työtä tehneiden kehumista sekä Molan oman merkityksen korostamista.

Raportin mukaan Mola koki huolestuttavana saksalaisen kulttuurin suuren merkityksen Suomessa. Ranskan hän totesi tehneen hyvin organisoitua oman kulttuurinsa propagandaa. Tähän kiinnitti aikaisemmin huomiota myös Italian lähettiläs Attilio Tamaro.⁹²⁵ Tosin Mola näki Ranskan vaikutuksen olleen pienentymässä, koska maan poliittinenkin merkitys Euroopassa pieneni. Suomen suhtautumisesta muihin maihin hän nosti esiin Neuvosto-Venäjän ja sen läheisyyden ja puhui siihen kohdistuneesta pelosta.⁹²⁶

Molan näkemyksen mukaan Suomessa ainakin nationalistisesti ajattelevat olivat omaksuneet sen vakaan käsityksen, että italialainen

923 Natalia Mola Benito Mussolinille, Milano Piazza Squadrismo 8 8.5.1940. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

924 Natalia Mola Benito Mussolinille, s.l. s.d. [mahdollisesti 1940]. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

925 Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle, Helsinki 20.1.1935. Finlandia 1934 I 25, 26. Finlandia sotto-fasc. 2 "1934". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

926 Natalia Mola Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, 7–8.

kulttuuri oli tarpeellista ja jopa välttämätöntä suomalaisen kulttuurin alkuperäisyyden ja itsenäisyyden vahvistamiseksi saksalaisten, slaavilais-ten ja ranskalaisten vaikutteiden ristitulessa. Koska Suomi oli puhdas etninen ja rodullinen yksikkö, jonka piti puolustaa etnistä ja henkistä yhtenäisyyttään, siellä ymmärrettiin intuitiivisesti, kuinka tärkeää oli ylittää naapurimaat erityisesti taiteen alalla. Mola ei tuntenut toista maata, jossa taiteilijoita autettaisiin materiaalisesti enemmän ja jossa heitä kunnioitettaisiin enemmän. Siksi oli luonnollista, että suomalaiset olivat intohimoisen innostuneita Italiasta, jonka historiassa oli upeita taiteen kausia. Suomessa oli paljon henkilöitä, jotka osasivat italiaa, erittäin hyvinkin, jotka olivat kiinnostuneet syvällisesti Italiasta ja jotka Molan mielestä päätyisivät julistautumaan fasisteiksi. Fasistisen Italian vitaali nuoruus oli Suomen kaltaiselle nuorelle valtiolle kiinnostava uuden ihmisen malli. Maantieteellinen etäisyys niin Suomessa kuin Baltiassa vaikutti siihen, etteivät Italian Euroopassa esittämät vaatimukset huolestuttaneet siellä, ja lisäksi Italia nähtiin kreikkalais-latinalaisen kulttuurin jatkajana.⁹²⁷

Ensimmäistä kertaa Suomessa myös massa osallistui innokkaasti ja syvällisesti kulttuurisuhteisiin Italian kanssa. Sekä provinssissa että keskustassa oli sama tulinen innostus aina Ouluun ja napapiirin toiselle puolelle asti. Edellytykset ensiluokkaiselle Italian kulttuurin levittämiselle Suomessa olivat siis olemassa, mutta Molan mukaan Italia ei ollut käyttänyt mahdollisuutta hyväkseen. Vastaanottavaisin kausi oli menehtetty, ja väärin toimenpitein oli tuhottu jo saavutettuja tuloksia.⁹²⁸

Tilanne oli vuonna 1935 vielä ollut Molan mukaan Italian kulttuuripropagandan kannalta Suomessa hyvä. Silloinen lähettiläs Tamaro oli sivistynyt mies, joka irredentistinä tunsu omat oikeutensa saavuttaakseen taistelevan enemmistön mielentilan. Kielen opetus ja *Giovani Amici d'Italian* toiminta oli menestyksellistä. Kukaan italialaisista ei ollut myöskään aiheuttanut haittaa henkilökohtaisten ambitoidensa tai intressiensä takia. Vuoteen 1936 asti kaikki oli organisoitu niin, että hyvä tilanne olisi voinut jatkua, vaikka henkilöt olisivat vaihtuneet.⁹²⁹

Tamaron lähtö ja yliopiston italian lehtorin vaihtuminen tuolla ratkaisevalla hetkellä johtivat nopeasti muutokseen, jolla oli epäsuoruis vaikutus Italian kulttuurin merkitykseen Suomessa. Lähetystö ei tuntenut riittävästi paikallisia oloja ja suomalaista temperamenttia ja sekaantui asioihin. Sillä oli myös lähes ylitsepääsemättömiä ongelmia kielivaikeuksien takia. Lähetystön puuttuminen asioihin sai suomalaiset varuillaan: kyseessä olivat silloin lähetystön valvomat italialaisten intressit. Tähän oli lisättävä vielä muun muassa henkilökohtaiset kysymykset,

- 927 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 928 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 929 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

kunnianhimot, pyrkisyys ja ekshibitionismi. Kaiken sen myötä tuhoutui aikaisemmin tehty työ. Yliopistolla ja Italian lähetystöllä oli erimielisyyttä italian lehtorin nimittämisestä.⁹³⁰

Molan mielestä yksi syy Italian kulttuuripropagandan huonoon tilanteeseen Suomessa oli muiden maiden vaikutuksen ohella se, ettei se ollut ottanut huomioon paikallista kulttuuria ja Suomen maantieteellisen sijainnin asettamia vaatimuksia. Koska suomalainen kulttuuri oli nuorta ja maantieteellisen sijaintinsa takia suomalaiset elivät kulttuurisesti provinsiaalisesti, he luonteeltaan epäilevinä arvostivat yksityistä kulttuurista osallistumista. Tähän vaikutti Molasta sekin, että jotkut lähetystöt ja lähettäjätilat olivat puuttuneet liian voimakkaasti Suomen asioihin; esimerkkinä hän mainitsi Venäjän ja Unkarin. Molan näkemyksen mukaan suomalaiset halusivat olla ehdottoman varmoja siitä, että he tekivät itse aloitteet koskien italialaista kulttuuria.⁹³¹

Edelliseen liittyen Mola esitti näkemyksensä, että mikään kulttuurihanke ei voinut Suomessa onnistua, jos suomalaiset ajattelivat, että aloite tuli Italiasta viralliselta taholta tai sitä ohjasivat italialaiset viranomaiset. Ensimmäisenä todisteena tästä oli Molan mukaan se menestys, joka hänen järjestämällään, yksityisestä aloitteesta lähteneellä naistaiteilijoiden näyttelyllä oli ollut Suomessa⁹³². Toisena selkeänä todistuksena oli se tosiasia, että italialaisen maisemataiteen näyttely vuoden 1938 alussa ei Molan mukaan menestynyt lainkaan. MinCulPopin järjestämä näyttely oli hyvä tai jopa erinomainen, mutta se oli virallisen tahon järjestämä. Molan mielestä sen huonon menestyksen todisti se, että vain yksi maalaus myytiin Helsingissä, missä Molalla oli ollut kunnia myydä Suomen tärkeimmille keräilijöille useita maalauksia ja veistoksia. Sama tapahtui Virossa.⁹³³ Tieto vain yhden maalauksen myymisestä ei pidä paikkaansa. Molan väite, että suomalaiset halusivat epävirallista yhteistyötä tai vaihtoa Italiasta, on mielenkiintoinen. Sitä ei esiinny muualla, eikä maisemataiteen näyttelyn vastaanottoon Suomessa tuntunut vaikuttaneen järjestäjätaho. Päinvastoin sitä pidettiin varsinaisena vastaanäyttelynä Suomen taiteen näyttelylle. Mola käytti hyväkseen järjestämänsä näyttelyn virallisuutta, silloin kun siitä oli hänelle etua, ja sen epävirallisuutta silloin, kun se oli hyödyllisempi vaihtoehto.

Jotta Italian kulttuuripropagandan tila saataisiin parannettua, oli Molan mukaan tärkeää toimia kiireesti ja kiinnittäen mitä suurinta huomiota siihen, että säilytettiin aina puhtaasti kulttuurinen ja lähes yksityinen luonne kaikissa aloitteissa. Tuli turvautua suomalaisten arvostamiin italialaisiin, minkä jälkeen olisi helppo ottaa jälleen haltuun menetetty maa. Lisäksi tuli hyödyntää edelleen luotettavia suomalaistahoja,

930 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

931 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

932 Selvityksen liitteenä on otteita paikallisista sanomalehdistä yhdistettynä otsikolla "Mostra delle 12 artiste, organizzata e accompagnata in Finlandia, Estonia ecc. da Natalia Mola". Ks. Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

933 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* Fasc. 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

joiden joukossa oli yliopiston ja keskitason koulujen opettajia, ja muodostaa uudelleen, uudessa muodossa, ilmeisesti *Giovani Amici d'Italian* kaltainen organisaatio. Mola katsoi itse tehneensä kaiken voitavan suhteiden hyväksi. Suomeen virallisesti lähetettyjen Italian edustajien tuli myös pysyä oman tarkan tehtävänsä alueella osoittamatta kärsimättömyyttä ja vihamielisyyttä kaikkea italialaista kohtaan, jota he eivät olleet itse organisoineet.⁹³⁴

Mola oli sitä mieltä, että hänen oli ollut helppo tehdä tarkkoja huomioita Suomessa niin kulttuurin kuin politiikan alalta, koska hänen taiteensa sai siellä osakseen suurta kiinnostusta ja vilpittöntä ihailua ja hän itse niin laajaa sympatiaa, että hänestä tuli ”suosittu muutamassa viikossa”. Molan itsensä mukaan suomalaiset ja virolaiset näkivät hänessä kulttuurihenkilön ja Italian kulttuurin edustajan, ja molemmat kansat rakastivat italialaista kulttuuria, mutta nimenomaan silloin kun sitä ei esitelty virallisesti. Juuri tämä yksityinen ja korkeakulttuurinen muoto antoi Molalle mahdollisuuden siihen, että häntä lähestyttiin ilman vaikeuksia ja hän saattoi tarkkailla ympäristöään enemmänkin sisältä kuin ulkoa päin.⁹³⁵

Mola ei pitänyt omaa kynttiläänsä vakan alla, vaan ilmoitti, että Suomessa, ennen kaikkea hänen tekemänsä terävän ja epäilysten ulkopuolella (aatteellisesti?) olleen propagandan johdosta ja samoin sitä edeltäneen P. E. Pavolinin ja Luigi Salvinin työn ansiosta, kaikki olivat italianisteja ja opiskelivat innokkaasti italiaa.⁹³⁶ Mola nosti itsensä ujostelematta kahden Suomen ja Italian kulttuurisuhteiden kannalta merkittävän henkilön rinnalle. Pavolini oli korotettu Suomessa sellaiselle jalustalle, että kenenkään toisen oli vaikea päästä samaan. Salvini oli parin Suomessa viettämänsä vuoden aikana ollut monessa mukana ja jatkoi Suomi-työtä Italiassa Itämaisen instituutin Suomi-osastolla Napolissa. Molan oleskelu Suomessa ei löytyneiden tietojen mukaan ylittänyt kaiken kaikkiaan paria kuukautta, joten aikaa syvälliselle Italia-propagandalle ei ollut paljon.

Muu lähdeaineisto vahvistaa joitakin Molan raportissaan esittämiä näkemyksiä. Hänen mukaansa Italian kulttuurivienti ja kulttuurin vaikutus Suomessa oli ollut huipussaan noin vuosina 1934–1935, jolloin Tamaro ja Salvini toimivat asian hyväksi. Muun tiedon valossa se pitää paikkansa. Lisäksi Italia-harrastajien ja Suomen italialaisen yhteisön erimielisyydet ja keskinäiset antipatiat saavat valaistusta ja vahvistusta joistakin yksityiskirjeistä ja Tamaron suhtautumisesta Pietro Tronchiin.

Natalia Mola kirjoitti Mussolinille myös Suomeen liittyvistä propaganda-asioista. Vuonna 1939 hän kertoi viettäneensä neljä kuukaut-

934 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

935 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.

936 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* liitteineen. Fasc. 79 ”Natalia Mola”. Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS, 7–8.

ta Suomessa (tätä en ole pystynyt varmistamaan) ja hänellä oli nyt salainen ja suoraan *il Duce*lle esitettävä Suomeen liittyvä luonteeltaan poliittinen ajatus, jonka hän oli saanut tehtäväkseen välittää Suomesta. Sen vuoksi hän pyysi viiden minuutin audienssia Mussolinin luokse. Hänet kutsuttiinkin sihteeristöön Palazzo Viminaleen,⁹³⁷ mutta ei ole tietoa, tapasiko hän Mussolinin. Todennäköisesti ei, koska Molan kirjeet Mussolinille eivät anna viitteitä siihen, että he olisivat koskaan tavanneet. Selvittämättä jää myös, mikä oli tuo salainen Suomeen liittyvä poliittinen idea, joka oli tarkoitus esittää Mussolinille. Mola palasi Suomen ja Italian välisiin kulttuurisuhteisiin kirjeessään Mussolinin silloiselle sihteerille Nicola De Cesarelle toukokuussa 1942. Hän halusi esitellä *Duce*lle tästä maalaamansa taulun sekä selostaa joitakin tärkeitä, Italian kulttuurista vaikutusta pohjoisessa, Virossa ja Suomessa, koskevia asioita. Mola kertoi tehneensä niissä propagandatyötä kulttuurin avulla ja herättäneensä laajaa sympatiaa, joka ilmeni edelleen jatkuvien, ennen kaikkea suomalaisten, kulttuuriyhteyksien. Hän toimitti De Cesarelle asiaa koskevia muistiinpanoja, jotka eivät kuitenkaan ole kirjeen mukana arkistossa. Hän pyysi sihteerin kautta tapaamista Mussolinin kanssa mainiten vielä sekä omansa että isänsä pitkäaikaisen kuulumisen fasistiseen puolueeseen.⁹³⁸ Lähteet eivät paljasta, mikä oli tämä salainen ajatus ja tehtävä. Molan taipumuksen suurenteluun huomioiden voi ajatella, että kyse ei ehkä ollut sellaisen suuruusluokan asiasta ja tehtävänannosta, kuin Mola antoi ymmärtää.

5.6 ETTORE GIAN FERRARI JA SUUNNITELMAT ITALIALAISEN TAITEEN NÄYTTELYN JÄRJESTÄMISESTÄ SUOMEEN 1937–1938

Pietro Tronchi ei hylännyt ajatustaan italialaisen näyttelyn järjestämisestä Suomessa, vaikka hänen aloitteensa tyrmättiin vuonna 1935. Samaan aikaan kun hän ajoi suomalaisen taiteen

näyttelyn viemistä Italiaan vuonna 1937, hän toimi samojen tahojen kanssa myös Italian näyttelyn järjestämiseksi Suomessa. Tämä kaikki tapahtui osittain samaan aikaan, kun Natalia Mola teki Suomeen naistaiteilijoiden näyttelyä, jossa siinäkin Tronchi oli keskeisenä aloitteentekijänä ja yhdyshenkilönä. Milanossa asuvan veljensä Aurelio Tronchin välityksellä Pietro Tronchi tarjosi italialaisen näyttelyn tekemistä Ettore Gian Ferrarille, joka oli tuolloin Tronchin aloitteesta

937 Natalia Mola Benito Mussolinille, Rooma Via Margutta 54 1.8.1939; SPD Natalia Molalle, Rooma 9.8.1939. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

938 Natalia Mola Nicola De Cesarelle, Milano 4.5.1942. Fasc. 511.888. Busta 1346 "Natalia Mola". SPD. ACS.

939 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, [Milano] 11.2.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

940 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, [Milano] 11.2.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.



IL REGIME FASCISTA -lehdessä 14.7.1937 julkaistu uutinen Ettore Gian Ferrarin saamasta kutsusta järjestää Italian taiteen näyttely Suomessa vuonna 1938. STYA 1940-. KKA.

järjestämässä Suomen taiteen näyttelyä galleriaansa. Gian Ferrarin kirje Tronchille 11.2.1937 kertoo, että Aurelio Tronchi oli ollut häneen yhteydessä. Tronchin ajatus oli järjestää näyttely edustamansa CAUR-järjestön suojeluksessa, ja hankkeella oli hänen mukaansa myös Italian Helsingin-lähettilään kannatus.⁹³⁹ Lähettiläs oli vaihtunut vuonna 1935, jolloin Tronchiin kielteisesti suhtautunut Attilio Tamaro oli siirtynyt Berniin, Sveitsiin. Hänen tilalleen oli tullut Armando Ottaviano Koch, joten Tronchilla saattoi todella olla lähettilään tuki.

Gian Ferrari otti tarjouksen vastaan ja ilmoitti olevansa halukas yhteistyöhön siten, että hän valitsisi taiteilijat tai muodostaisi osallistuvien taiteilijoiden ryhmän sekä vastaisi kaikista näyttelyn käytännön järjestelyistä Italiassa. Hän tarkensi vielä, että mikäli Tronchi hyväksyisi nämä ehdot, tulisi noudattaa seuraavanlaista suunnitelmaa: CAUR hankkisi näyttelylle ilmaiseksi sopivan tilan, vastaisi luettelon painamisesta ja näyttelyn mainostamisesta paikallisissa lehdissä ja Italian Helsingin-lähettiläs avaisi näyttelyn. Mahdollisista teosmyynneistä 10 prosenttia tulisi CAUR:n paikallisen osaston hyväksi. Näyttelyn taiteilijoiden ja teosten valintaa varten Gian Ferrari muodostaisi valintakomitean. Hän korosti, että olisi tärkeää saada sekä lehdistö- ja propagandaministeriö että ulkoministeriö Italiassa kiinnostumaan näyttelystä, jotta sille saataisiin virallinen luonne sekä taloudellista tukea kuljetuksia ja vakuutuksia varten. Gian Ferrari piti myös välttämättömänä, että hän saisi näyttelyn järjestämisen virallisesti tehtäväkseen. Lisäksi hän toivoi jonkinlaista arviota siitä, milloin näyttely järjestettäisiin, kuinka kauan se kestäisi ja kuinka monta teosta se voisi sisältää.⁹⁴⁰

Pietro Tronchi kertoi helmikuuisessa vastauksessaan yrittäneensä jo jonkin aikaa saada lehdistö- ja propagandaministeriötä ja taidesyndikaattia kiinnostumaan näyttelystä (tässä hän viitanee yrityksiin vuonna 1935) ja vaikka hänellä oli ollut lähetystön tuki, hanke ei ollut johtanut mihinkään. Italian lähetystön tukeahan hänellä ei todellisuudessa ollut aikaisemmassa yrityksessään. Lopulta hän oli saanut kaivatun tuen CAUR:n presidentiltä Eugenio Coselschilta, jonka puoleen Gian Ferrarikin voisi kääntyä Tronchin nimissä. Samoin hän voisi olla yhteydessä Tronchin ystäviin Filippo Tommaso Marinettiin ja Alessandro Pavoliniin. Suomalaisina kutsujina olisivat Helsingissä Suomen taideakatemian intendentti ja Viipurissa kaupunginjohtaja. Tronchi vakuutti, että näin ollen hanke oli virallinen.⁹⁴¹ Hänellä oli siis edelleen suunnitelma italialaisen näyttelyn viemisestä Viipuriin. Tämä kirje on kirjoitettu, ennen kuin Mola sai kutsun järjestää Suomessa naistaiteilijoiden näyttely, jonka yhteydessä Viipuri myös mainittiin.

Tronchi sai ilmeisesti jonkinlaisen näyttelyn järjestämistä koskevan kutsukirjeen Hintzeltä ja välitti sen sisällön italiaksi Gian Ferrarille. Tronchin käännöksen mukaan valtion ja Helsingin kaupungin perustama taideakatemia oli valmis keväällä 1938, esimerkiksi huhtikuussa, järjestämään modernin italialaisen taiteen näyttelyn, joka käsittäisi noin 100–150 maalausta ja lisäksi veistoksia. Taideakatemia vastaisi kaikista järjestelykuluista, avajaisista, luetteloista ja lehdistöstä, ja Italian osuudeksi jäisi vain kuljetus ja vakuutukset. Järjestäjä ottaisi 10 prosenttia myyntituloista. Tronchi kirjoitti edelleen taideakatemiasta. Oliko kyseessä Tronchin tahallinen tai tahaton virhe vai suunniteltiinko näyttelyä todella Taideakatemian hallinnoimaan Ateneumiin? Taidehalli on joka tapauksessa todennäköisempi alun perinkin ajateltu paikkavaihtoehto. Tronchista näyttelyasia oli mitä yksinkertaisin ja nyt piti enää vain löytää kompetentti ja aktiivinen henkilö Italiasta näyttelyä järjestämään; tämä henkilö oli Gian Ferrari. Hän pyysi Gian Ferraria sopimaan asiasta Aurelio Tronchin kanssa; miksi, on epäselvää. Tronchin mukaan oli itsestään selvää, että avajaisiin haluttaisiin tasavallan presidentti.⁹⁴²

Tämän jälkeen hankkeessa on asiakirjojen osalta hiljaista lähes kaksi kuukautta. Huhtikuun alussa Gian Ferrari kirjoitti Tronchille noudattaneensa tämän neuvoja italialaisen näyttelyn suhteen ja kertoi, että hän pystyisi järjestämään sen jo keväällä 1938. Hän lupasi pitää Tronchin ajan tasalla hankkeen käytännön edistymisestä.⁹⁴³

Toukokuun alussa 1937 Tronchi oli saanut tietää alustavista viranomaisten suunnitelmista italialaisen kiertonäyttelyn tuomisesta Suomeen. Natalia Mola oli myös samaan aikaan järjestämässä kutsuttuna

941 Pietro Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 17.2. 1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

942 Pietro Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 17.2. 1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

943 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, [Milano] 2.4.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

naistaiteilijoiden näyttelyä Suomeen. Tronchi kirjoitti Gian Ferrarille kuulleensa, että muiden näyttelyhankkeiden vuoksi Italian taiteen näyttelyn järjestäminen yritettäisiin viedä Gian Ferrarilta. Sen tähden tämä ei saanut Suomen taiteen näyttelyn tai muunkaan takia laiminlyödä vuodeksi 1938 suunniteltua näyttelyä.⁹⁴⁴

Tronchi oli kesäkuun alussa 1937 Milanossa katsomassa Suomen taiteen näyttelyä ja kirjoitti sieltä Hintzelle. Hän muun ohella pyysi, omien sanojensa mukaan ”jälleen”, että Hintze lähettäisi niin pian kuin mahdollista Gian Ferrarille virallisen kutsun, josta tulisi ilmetä, että Gian Ferrari oli ainoa suomalaisen vastaanottajatahon määräämä organisaattori keväällä 1938 järjestettävälle Italian taiteen näyttelylle.⁹⁴⁵ Hintze lähetti kaivatun kutsun Gian Ferrarille 12.6.1937. Siinä hän kirjoitti, että hän Helsingissä toimivan Taidehallin johtajana oli täysivaltainen kutsuun virallisesti Gian Ferrari järjestämään modernin italialaisen taiteen edustava näyttely Helsinkiin. Hintzen mukaan he eivät voisi antaa kutsua parempiin käsiin, ja niinpä he (eli Taidehalli) toivoivat, että Gian Ferrari voisi ottaa näyttelyn ylimmän johdon käsiinsä. Hintze oli jo toiveikkaana varannut Taidehallin kaikki tilat 8.3.–3.4.1938, mikä oli häneestä sopivin aika tällaiselle näyttelylle. Näyttelyn taloudelliseen puoleen sovellettaisiin samoja periaatteita kuin Suomen taiteen näyttelyyn Milanossa: italialainen osapuoli maksaisi kuljetukset Helsinkiin ja Helsingistä sekä vakuutukset, ja Taidehalli vastaisi kaikista kuluista Helsingissä (kuljetukset satamasta ja satamaan, näyttelyn markkinointi, julisteet, luettelo jne.). Hintzen mukaan oli varmaa, että taidemuseot ostaisivat teoksia näyttelystä ja toivon mukaan myös yksityiset keräilijät. Myydyistä teoksista otettaisiin 15 % palkkio. Lopuksi Hintze vielä kertoi, että näyttelyllä olisi käytettävissä 200 juoksumetriä seinätalaa, mikä tarkoitti noin 150 maalausta. Sen lisäksi Taidehalliin sopisi 30–40 keskikokoista veistosta.⁹⁴⁶

Ilahtunut Gian Ferrari otti heti kutsun saatuaan yhteyttä CAUR:n Lombardian aluejohtajaan Augusto Gardiniin; näyttelyhän oli tarkoitus järjestää järjestön suojeluksessa. Hän kertoi saamastaan tehtävästä organisoida Suomeen näyttely. Se olisi vastanäyttely hänen järjestämälleen ja kustantamalleen Suomen taiteen näyttelylle, jonka MinCulPop järjestäisi nyt Roomassa ja siten vahvistaisi arvovaltaisesti sen merkitystä. Italialaisen taiteen esittelyt ulkomailla kuuluivat CAUR:n ohjelmaan, joten Gian Ferrari piti velvollisuutenaan pyytää järjestön johtoa ottamaan tapahtuma suojelukseensa. Tavoitteena oli saada näyttely onnistumaan parhaimmalla mahdollisella tavalla ja kasvattaa Italian kansallista arvovaltaa Suomessa. CAUR:n mukanaolo antaisi näyttelylle

944 Pietro Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 4.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

945 Pietro Tronchi Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, Milano 5.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

946 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 12.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

virallisen luonteen. Gian Ferrari kirjoitti tietävänsä, että järjestö ei lainlyönyt yhtään tilaisuutta voidakseen vahvistaa ja propagoida ulkomailla ”imperiaalisen Rooman Ideaa”. Sen tähden hän uskalsi toivoa, että hänen ehdotukseensa suhtauduttaisiin myönteisesti. Näyttely vahvistaisi näiden kahden kansakunnan ystävyyssuhteita ja toisi vieraassa maassa esiin fasistisen Italian uusia taiteellisia ja henkisiä voimia.⁹⁴⁷

Merkittävin henkilö näyttelyn onnistumisen ja sen tarvitseman virallisen tuen kannalta oli kuitenkin Antonio Maraini, jonka asema italialaisessa kansainvälisessä näyttelyvaihdossa oli edelleen tärkeä. Gian Ferrari lähetti hänelle kirjeen kuitenkin vasta heinäkuussa, kuukauden kuluttua kutsun saamisesta ja kuukautta myöhemmin kuin Gardinille. Gian Ferrari kertoi, että hänen aloitteestaan järjestetyn Suomen taiteen näyttelyn johdosta hänet oli kutsuttu organisoimaan suuri Italian modernin taiteen näyttely Helsinkiin keväällä 1938. Hän lähetti kirjeen mukana kopion virallisesta kutsusta, jonka hän oli saanut ”taidemuseon” tai ”taideakatemian Intendentiltä”. Siitä Maraini näki Suomen asettamat ehdot näyttelylle. Samanlaisia oli noudatettu Suomen taiteen näyttelyn kohdalla, mutta yhdellä erotuksella: Gian Ferrari ei ollut voinut nauttia myyntivoitoista saatavasta osuudesta, koska Italian viranomaiset olivat kieltäneet suomalaisteosten myynnin. Hän joutui myös omien sanojensa mukaan maksamaan kaikki näyttelyn kustannukset. Se, että Suomi uskoi Italian näyttelyn järjestämisen hänelle, osoitti Gian Ferrarista, että Suomi halusi sillä tavoin antaa hänelle tunnustuksen hänen suomalaisnäyttelyn menestymisen hyväksi tekemästään moraalisesta ja materiaalisesta työstä. Gian Ferrari jäi odottamaan Marainin hyväksyntää ja toivoi tämän saattavan hänet yhteyteen taide- ja syndikaattipiirien kanssa näyttelyn järjestämiseksi. Näyttely merkitsisi, kuten lehdissä olikin jo kirjoitettu, ”fasistisen taiteen tunnetuksi tekemistä” Suomessa.⁹⁴⁸ Myös Gian Ferrarin tuleva appi, kuvaveistäjä Timo Bortolotti vetosi ystäväänsä Marainiin Gian Ferrarin puolesta. Hän tiesi Gian Ferrarin pyytäneen Marainilta tämän tukea valmisteilla olleelle Italian näyttelylle Suomeen ja suositteli Gian Ferraria lämpimästi tuoden esiin tämän olevan hänen tyttärensä Alban sulhanen.⁹⁴⁹

Gian Ferrari vastasi myös Hintzelle jostain syystä vasta noin kuukauden kuluttua kutsun saapumisesta. Hän kiitti kutsusta, oli siitä ylpeä ja ilmoitti ottavansa tehtävän mielellään vastaan. Hän kertoi tiedottaneensa jo näyttelyhankkeesta lehdistölle. Hintzen ehdottama aika ja ehdot sopivat, ja Gian Ferrari lupasi pitää Hintzen ajan tasalla järjestämisen edistymisestä.⁹⁵⁰ Näyttelystä ilmestyiikin jo uutisia italialaisessa lehdistössä. *Il Regime Fascista – Cremona* julkaisi 14.7. kirjoituksen, jossa

947 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Augusto Gardinille / CAUR Lombardo, [Milano] 16.6.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

948 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Antonio Marainille, Milano 15.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma; ”Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS (liitteenä Hintzen kutsun käännös).

949 Timo Bortolotti Antonio Marainille, Darfo 16.7.1937, postikortti. UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

950 Ettore Gian Ferrari / Galleri Gian Ferrari Bertel Hintzelle / Helsingin Taidehalli, [Milano] 17.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

kerrottiin Gian Ferrarin saamasta virallisesta kutsusta järjestää italialaisen taiteen näyttely Suomeen vastaanäyttelynä Suomen taiteen näyttelylle. Kerrottiin, että kutsu oli lähetetty yhteisymmärryksessä CAUR:n Helsingin asiamiehen Pietro Tronchin kanssa ja että näyttely oli uusi tulos CAUR:n Helsingissä tekemästä propagandasta ja vahvistaisi maiden välisiä henkisiä ja kulttuurisia suhteita. Lehden mukaan näyttelylle oli jo sovittu päivämäärät keväälle 1938 ja Suomessa oli luvattu tehdä näyttelystä teosostoja museokokoelmiin. Kutsujaksi on ilmoitettu Suomen taideakatemia ja sen intendentti.⁹⁵¹

Antonio Maraini ilmoitti Gian Ferrarille, ettei pystynyt sanomaan näyttelyhankkeesta mitään, ennen kuin olisi saanut ohjeet ministeriöltä.⁹⁵² Samana päivänä, 22.7., hän lähetti MinCulPopiin toimistopäällikkö Vitaliano Confalonierille kirjeen, jossa hän aluksi käsitteli italialaisen maisemataiteen kiertonäyttelyä, jota suunniteltiin Suomeenkin. Hän kirjoitti pitävänsä välttämättömänä kertoa, että hän oli saanut kirjeen yksityiseltä milanolaiselta taidegallerialta koskien juuri italialaista taidenäyttelyä. Gallerian mukaan se oli kutsuttu järjestämään näyttely Suomeen, vaihtona suomalaisesta näyttelystä, jonka sama galleria oli ottanut vastaan Milanoon ennen Roomaa. Maraini oli sitä mieltä, että tämä yksityinen aloite oli suljettava pois ministeriön tukemista näyttelyistä. Näin oli toimittava etenkin, kun Italian ulkoministeriö oli ottanut hoidettavakseen Suomeen ilmeisesti kutsutun tunnettujen naistaiteilijoiden ryhmän näyttelyn, johtajanaan rouva Mola. Maraini kirjoitti: ”Suomi on ilmeisesti muodissa! Mutta kolme näyttelyä on minusta suoraan sanottuna liikaa.” Maraini kehotti Confalonieria puhumaan niistä Suomen asiainhoitajan Helge von Knorringin kanssa ja kertomaan mahdollisimman pikaisesti, mitä asiasta ministeriössä päätettäisiin.⁹⁵³ Näyttelyistä siis keskusteltiin myös Suomen lähetystön kanssa.

Marainin kirjeen saavuttua näyttelyasiasta tehtiin muistio ja esitys ministeri Alferille MinCulPopin propagandaosastolla. Sen mukaan Galleria Gian Ferrari Milanosta oli ilmoittanut, että se oli kutsuttu järjestämään suuri ja edustava modernin italialaisen taiteen näyttely Helsingin taidegalleriaan keväällä 1938. Koska näyttely sattuisi lähes samaan aikaan ministeriön suunnitteleman näyttelyn kanssa, Maraini oli ilmaissut mielipiteenään, että haitallisten päällekkäisyyksien välttämiseksi Galleria Gian Ferrarin yksityistä hanketta ei pitäisi tukea. Niinpä muistiossa esitettiin ministerin hyväksyttäväksi, että Maraini kehottaisi Galleria Gian Ferraria luopumaan kyseisestä aloitteesta ja tekisi samanaikaisesti yksittäisille taiteilijoille selväksi, että oli sopimatonta olla mukana samanaikaisesti kahdessa näyttelyssä. Muistioon käsin kirjoitettu merkintä osoit-

951 ”Una Mostra d’Arte italiana in Finlandia.” *Il Regime Fascista* – Cremona 14.7.1937. Sekalaisia liitteitä STYA I:een. STYA II. KKA.

952 Antonio Maraini Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Firenze 22.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Maraini oli ollut heinäkuun puolessavälissä Münchenissä, Saksassa, jossa hän oli Italian delegaation jäsenenä osallistunut ensimmäisen suuren saksalaisen taidenäyttelyn avajaisiin 18.7. Päivä myöhemmin siellä avattiin rappiotaitteen näyttely. Maraini ryhtyi sen jälkeen kannattamaan tiukempaa kuria taiteessa. Ks. Stone 1998, 191.

953 Antonio Maraini Vitaliano Confalonierille / MinCulPop, Firenze 22.7.1937. ”Mostra d’Arte Italiana Helsinki.” P. I – 25/9. *Finlandia* 1937 I 25, 26. *Finlandia sottofasc.* 5 ”1937”. Busta 66 ”Finlandia”. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

taa ministerin hyväksyneen esityksen.⁹⁵⁴ Tässä ei vielä ilmaistu suoraan, että Gian Ferraria olisi kokonaan kielletty tekemästä omaa näyttelyään.

Heinäkuun lopulla Gian Ferrari kirjoitti Pietro Tronchille kirjeen, jossa hän selkeän optimistisesti uskoi näyttelyn toteutuvan ja lupasi lähettää kaikki vuoden 1938 Italian taiteen näyttelystä kirjoitettavat jutut, joita hänen mukaansa tulisi olemaan paljon.⁹⁵⁵ Elokuun alussa hän pyysi Marainia ilmoittamaan, minkä ministeriön alaiseksi näyttely oli asetettu tai asetettaisiin.⁹⁵⁶ Maraini vastasi, että näyttely järjestettäisiin MinCulPopin alaisuudessa.⁹⁵⁷ Tällöin Maraini ei ollut vielä saanut ministeriön päätöstä, joka ilmoitettiin hänelle 7.8.1937. Allekirjoittajana oli ministeri Alfieri, joka antoi Marainille valtuutuksen ilmoittaa italialaisille taiteilijoille, ettei heidän ollut sopivaa osallistua Galleria Gian Ferrarin suunnittelemaan näyttelyyn, koska oli jo tekeillä virallinen, ministeriön ideoima Italian taiteen näyttely. Marainia pyydettiin myös ilmoittamaan Galleria Gian Ferrarille, että sen piti luopua näyttelyhankkeesta, ja kertomaan, että luonteeltaan kansallisten, ulkomailla järjestettävien näyttelyiden järjestäminen kuului yksinomaan MinCulPopin toimivaltaan.⁹⁵⁸

Vähän ennen paluutaan Suomeen elokuussa 1937 Pietro Tronchi lähestyi CAUR-järjestöä Roomassa. Hän kertoi kirjeessään laatineensa yhdessä Suomen viranomaisten kanssa virallisen asiakirjan, jolla Italian näyttelyn järjestäminen Suomessa vuonna 1938 annettiin Gian Ferrarin tehtäväksi kiitoksena hänen ansioistaan Suomen taiteen näyttelyn järjestämisessä Milanoon. Tämä tarkoitti ilmeisesti Hintzen aikaisemmin lähettämää kutsua. Tronchi korosti myös, että Natalia Molan järjestämää näyttelyä ei pitänyt missään tapauksessa sekoittaa Italian taiteen suureen ja varsinaiseen viralliseen näyttelyyn. Siinä olisivat edustettuina kumpikin sukupuoli, ja se järjestettäisiin Helsingissä vuonna 1938 tasavallan presidentin suojeluksessa. Se tulisi Suomen opetusministeriön ja Suomen taideakatemian intendentin pyynnöstä olemaan vastaus viralliseen Suomen taiteen näyttelyyn. Tronchi lupasi paneutua erittäin energisesti tehtävään, heti kun hän palaisi Helsinkiin.⁹⁵⁹

Gian Ferrari oli myös itse elokuun alussa yhteydessä Italian ulkoministeriöön ja kertoi, kuten Marainillekin, että hänen Italiaan tuomansa Suomen taiteen näyttelyn ansiosta Suomen viranomaiset olivat kutsuneet hänet järjestämään virallisen modernin italialaisen taiteen näyttelyn Ateneumissa (sic!) Helsingissä seuraavana keväänä. Ennen kuin hän lähettäisi italialaisille taiteilijoille kutsun osallistua näyttelyyn, hän piti velvollisuutenaan pyytää *nulla ostaa* eli lupaa näyttelyn järjestämiselle. Hän kääntyi alivaltiosihteeri Giuseppe Bastianinin puoleen ulkoministeriössä, koska tämä oli aina osoittanut hyväntahtoisuutta Gian

954 Muistio Collalto / Marini, [Rooma] 28.7.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

955 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 26.7.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

956 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Antonio Marainille, Milano 3.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

957 Antonio Maraini Ettore Gian Ferrarille, Firenze 5.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

958 Dino Alfieri / MinCulPop Antonio Marainille / Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, Rooma 7.8.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

959 Pietro Tronchi Mario Sanille / CAUR, s.l. s.d. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

Ferraria kohtaan. Hän toivoi, että Bastianini olisi suosiollinen hankkeelle, joka olisi ulkomailla uusi todistus fasistisen taiteen tunnetuksi tekemisestä ja joka epäilemättä auttaisi vahvistamaan Italian ja Suomen kansojen ennestään hyviä ystävyyssuhteita.⁹⁶⁰ Gian Ferrari käytti hyväkseen viranomaisten kanssa asioidessaan niin virallisuutta kuin fasismia saadakseen näyttelylle tukea ja puolustaakseen hankettaan.

Elokuun alun jälkeen Gian Ferrarin kannalta huonot uutiset saavuttivat lopulta suoraan hänetkin. Sekä Italian ulkoministeriö⁹⁶¹ että Maraini ilmoittivat, ettei Gian Ferrari voinut järjestää Italian näyttelyä Helsinkiin. Maraini kirjoitti, ettei MinCulPop voinut puoltaa Gian Ferrarin toivetta järjestää italialainen taidenäyttely Baltian maissa (Maraini kirjoitti Baltian maista, jotka kuuluivat ministeriön, eivät Gian Ferrarin näyttelysuunnitelmaan), koska ministeriö tuki jo maan hallituksen laskuun virallista, pian toteutuvaa italialaisen nykytaiteen näyttelyä. Maraini pyysi Gian Ferraria hylkäämään näyttelyaloitteen. Samalla hän ilmoitti ministeriön puolesta, että luonteeltaan kansallisten taidenäyttelyiden järjestäminen ulkomailla kuului yksinomaan MinCulPopin toimivaltaan. Hän pyysi Gian Ferraria vahvistamaan, kun tämä olisi toimittanut tiedon asiasta mukaan kutsutuille taiteilijoille.⁹⁶² Kielto oli yksiselitteinen.

Viikkoa myöhemmin Maraini kirjoitti ministeri Alfierille ilmoittaneensa vaaditut asiat Gian Ferrarille. Lisäksi hän kertoi, että myös näyttelyyn kutsutuille taiteilijoille ilmoitettaisiin hankkeen keskeytyksestä.⁹⁶³ Kirjeet kertovat, että Gian Ferrari oli näyttelyn tekemisessä jo niin pitkällä, että hän oli kutsunut joitakin taiteilijoita osallistumaan siihen. Ministeri Alfierin nimissä lähetettiin kirje myös ulkoministeriöön. Siinä käsiteltiin paljolti Molan hanketta ja tulevaa maisemataidenäyttelyä, mutta samalla tuotiin esille Gian Ferrarin näyttelysuunnitelma ja sen alistaminen syndikaattiviranomaisten näyttelyhankkeelle.⁹⁶⁴

Ulkoministeriön Gian Ferrarille lähettämän kirjeen sanoma oli yhtä selvä. Siinä kerrottiin, että virallisen näyttelyn järjestämiseksi oli jo Italian lähetystön välityksellä käynnissä neuvottelut MinCulPopin ja asianomaisten Suomen viranomaisten välillä. Näyttely oli tarkoitus järjestää Suomen taideakatemian tiloissa seuraavan vuoden tammikuussa. Näin ollen ulkoministeriö ei voinut myöntää *nulla ostaa* Gian Ferrarille vastaavaa ja samaan aikaan järjestettävää näyttelyä varten. Sen lisäksi tällaiset näyttelyasiat kuuluivat joka tapauksessa MinCulPopin *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* toimivaltaan. Sen tehtävänä oli koordinoida kaikki italialaiset ulkomailla järjestettävät taidenäyttelyt, ja alivaltiosihteerin tietämän mukaan MinCulPop olikin jo Marainin vä-

960 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Giuseppe Bastianinille / MAE, Milano 2.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

961 MAE Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 12.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

962 Antonio Maraini / Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Firenze 12.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

963 Antonio Maraini Dino Alfierille / MinCulPop, Venetsia 13.8.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

964 Dino Alfieri / Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop Dir. Gen. Affari Economicille / MAE, Rooma 12.8.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

lityksellä ilmoittanut asiasta Gian Ferrarille.⁹⁶⁵ Sekä Gian Ferrarin että ministeriön kirjeissä suunniteltuna näyttelypaikkana mainittiin Suomen taideakatemia ja Ateneum, vaikka Gian Ferrari oli saanut kutsun Hintzeltä Taidehalliin. Suomalaiset näyttelyjärjestäjät ja taidekentän toimijat eivät olleet italialaisille selviä.

Italiassa kesän 1937 viettänyt Pietro Tronchi oli myös tietoinen tilanteesta. Hän oli sairas, vuoteenomana ja odotti lisätutkimuksia. Hän pyysi Como-järvellä tuolloin ollutta veljeään Aureliota kirjoittamaan Gian Ferrarille ja käskemään tätä toimimaan heti, koska MinCulPop suunnitteli tekevänsä näyttelyn yksin. Suomeen ilmeisesti jo palannut Pietro Tronchi lupasi kirjoittaa Gian Ferrarille heti, kunhan hän olisi tavannut uudelleen ulkomailla tuolloin olleen Hintzen.⁹⁶⁶

Gian Ferrari kirjoitti Tronchille elokuun puolenvälin jälkeen saatuaan huonot uutiset. Hän korosti niitä moraalisia ja taloudellisia uhrauksia, joita hän oli joutunut tekemään voidakseen järjestää Suomen taiteen näyttelyn. Häntä oli kannustanut siinä ajatus siitä, että hän voisi järjestää vastaavasti italialaisen näyttelyn Suomeen. Gian Ferrari muistutti Hintzen nimissä saamastaan 17.3.1937 päivätystä kutsusta, jonka Hintze oli vielä vahvistanut kirjeellään 12.6. Jos häneltä nyt mistä tahansa syystä vietäisiin tehtävä järjestää näyttely tai sen merkitystä vähennettäisiin, se vahingoittaisi häntä paljon sekä materiaalisesti että moraalisesti, etenkin kun hän oli Hintzen kirjeen saatuaan ja Tronchin neuvoa seuraten antanut lehdistölle uutisen tulevasta näyttelystä. Jos näyttely ei toteutuisikaan, se vaarantaisi huomattavalla tavalla Gian Ferrarin toiminnan ja heikentäisi hänen nauttimaansa luottamusta parhaiden italialaisten taiteilijoiden keskuudessa. Gian Ferrari ilmoitti kuitenkin luottavansa siihen, että Tronchi ja Hintze tekisivät kaikkensa estääkseen kyseisen vääryyden. Hän uskoi, että nämä hänen arvostamansa henkilöt pitäisivät sanansa, etenkin kun kumpikin oli vakuuttanut Gian Ferrarin olevan hänelle annetun tehtävän arvoinen. Gian Ferrari ei ollut omien sanojensa mukaan antamassa periksi eikä odottamassa toimettomana, vaan hän toimi kunnon fasistin tavoin hänelle kuuluvan oikeuden puolesta. Hän kysyi Tronchin mielipidettä siitä, olisiko hänen soveliasta kirjoittaa asiasta Hintzelle ja pitäisikö hänen selvittää tilanteensa Italian Helsingin-lähetystölle. Lisäksi hän halusi tietää, voisiko hän käyttää Tronchin helmikuussa kirjoittamaa kirjettä osoittaakseen, että Italian taiteen näyttelyn järjestäminen Suomessa oli annettu jo silloin hänen tehtäväkseen.⁹⁶⁷

Viittasiko Gian Ferrari kirjeessään ulkoministeriön ja Marainin kirjeisiin vai Aurelio Tronchin kautta saamiinsa uutisiin? Hänen päivä myöhemmin Marainille lähettämänsä kirje kertoo, ettei hän syystä tai

965 MAE Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Rooma 12.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

966 Aurelio Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Urio, Lago di Como 11.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

967 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 16.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

toisesta ollut vielä saanut noita kahta kirjettä. Siinä Gian Ferrari kertoi Marainille tietävänsä CAUR:a edustavan kenraali Mario Sanin Gian Ferrarin ystävälle Helsingissä (Gian Ferrari ei maininnut Tronchin nimeä) lähettämästä kirjeestä, jossa hän vahvisti, että maalari Mola oli järjestämässä Italian taiteen näyttelyä Suomeen ”vastauksena Suomen taiteen näyttelyyn Milanossa”, näyttelyyn, joka oli yksinomaan Gian Ferrarin tukema ja järjestämä. Jälkimmäisen todistivat ne lukuisat asiakirjat, jotka olivat Gian Ferrarin hallussa. Molan vetämä näyttelyhanke hämmästytti häntä, koska hän ei pystynyt ymmärtämään, mitä ominaisuuksia, mikä auktoriteetti ja mitkä ansiot kyseisellä taiteilijattarella saattoivat olla, jotta hän pystyi omimaan itselleen oikeuden poimia tulokset siitä, mitä Gian Ferrari oli kylvänyt. Niinpä hän kääntyi Marainin puoleen saadakseen tietää, pitivätkö hänen saamansa tiedot paikkaansa. Ne olivat räikeässä ristiriidassa sen tunnustuksen ja sen kutsun kanssa, jonka hän oli saanut Suomen viranomaisilta ja jonka Maraini myös tuns. Gian Ferrari jäi odottamaan Marainin vastausta.⁹⁶⁸ Näyttää siis siltä, että tässä vaiheessa Gian Ferrari ajatteli Molan projektin olevan uhka ja este omalle hankkeelleen.

Maraini vastasi heti todeten, että Gian Ferrari oli varmasti jo sillä välin saanut hänen kirjeensä, jossa hän kertoi MinCulPopin päätöksen liittyen Gian Ferrarin suunnittelemaan näyttelyyn. Hän kertoi sen tähden ymmärtävänsä Gian Ferrarin suuren kaunan Molaa kohtaan. Hän totesi, että Gian Ferrari oli sen verran kokenut taidemaailmassa, että hän tiesi, millainen juonittelija Mola oli ja se selitti myös tämän tilanteen. MinCulPop vastusti Molan näyttelyä, mutta ulkoministeriö näytti sen sijaan olevan taipuvainen antamaan periksi.⁹⁶⁹ Gian Ferrari ja Mola tunsivat toisensa, olihan Mola koonnut Galleria Gian Ferrarin avajaisnäyttelyn. Tiukassa kilpailutilanteessa Gian Ferrari kirjoitti Molaa vastaan. Marainin lausunto Molasta ei ollut mairitteleva, ja sen saattoi osittain aiheuttaa samainen kilpailutilanne Italian taidekentällä, mutta myös Molan ilmeinen tapa käyttää kaikkia mahdollisia keinoja omien hankkeidensa edistämiseen.

Gian Ferrari kiitti Marainia kummastakin kirjeestä ja saamisestaan tiedoista 22.8., jolloin hän oli palannut Milanoon pienen poissaolon jälkeen. Hän kirjoitti ilmoittavansa pian aikomuksensa asiassa.⁹⁷⁰ Näyttää siis siltä, ettei hän ollut antanut vielä periksi selkeästä kiellosta huolimatta.

Gian Ferrari ei kuullut mitään yhdysmiehestään Pietro Tronchista, vaikka lähetti tälle kirjeen 16.8. Gian Ferrarin elokuun viimeisenä kirjoittamassa uudessa kirjeessä on teksti ”*a mano*” eli jonkun oli tar-

968 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Antonio Marainille, Milano 17.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

969 Antonio Maraini Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Firenze 18.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

970 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Antonio Marainille, Milano 22.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

koitus toimittaa se suoraan Tronchille. Kirje osoittaa, että Gian Ferrari oli ollut hyvin huolissaan tästä hiljaisuudesta Marainilta ja ulkoministeriöltä saamiensa kirjeiden jälkeen. Hän oli sitemmin saanut tietää, että Tronchi oli ollut sairas. Toivotettuaan pikaista paranemista Gian Ferrari kirjoitti toivovansa, että Tronchi pystyisi paneutumaan myös näyttely-asiaan. Tilanne oli huono. Gian Ferrari katsoi selvästi, että Suomen viranomaisten olisi puolustettava hänen oikeuttaan näyttelyyn, jonka he olivat kutsuneet hänet järjestämään. Gian Ferrarilla ei ollut aikomusta esittää näytelmässä narrin roolia. Näyttelyn, joka hänet oli kutsuttu järjestämään, järjestäisikin suoraan MinCulPop, joka oli sulkenut Gian Ferrarin pois hankkeesta. Hänen mukaansa taustalla oli italialaisen tai suomalaisen osapuolen asiaan puuttuminen.⁹⁷¹

Gian Ferrari oli vihainen: tämäkö oli korvaus kaikesta, mitä hän oli tehnyt Suomen hyväksi? Hän ei olisi koskaan odottanut tällaista kohtelua kaikkien uhraustensa jälkeen. Hän ei syyttänyt sitä, joka oli yrittänyt viedä häneltä hankkeen (tarkoittiko hän Molaa vai italialaisia viranomaisia?), vaan suomalaisia viranomaisia. Heidän olisi täytynyt tehdä selväksi italialaiselle ministeriölle, että he olivat jo virallisesti kutsuneet Gian Ferrarin näyttelyn järjestäjäksi, eivätkä he siten voineet rehellisesti lähteä mukaan muihin, hänet pois sulkeviin näyttelyneuvotteluihin. Hän puhutteli Tronchia toveriksi ja kertoi, että ennen kuin hän kirjoittaisi vastalauseensa Suomen valtiolle, hän halusi kuulla Tronchin neuvon siitä, miten hänen tulisi toimia. Hän pyysi pikaista vastausta ja ehdotti, että tämä voisi vaikka sanella vastauksen isälleen. Isä oli siis se henkilö, joka vei kirjeen Suomeen sinne palanneelle Tronchille. Hän matkustikin sairaan poikansa luo syyskuun alussa.⁹⁷² Gian Ferrari ei voinut vielä uskoa, että hänet pantaisiin sivuun. Hän halusi mieluummin uskoa, että suomalaiset vain ilmaisisivat katumuksensa myöhään ja että Hintze puuttuisi energisesti asiaan pitääkseen sanansa. Hän kirjoitti Tronchille, että jos hänen näyttelynsä Suomessa ei toteutuisi, hän antaisi asian lain käsiin saadakseen korvauksen niistä merkittävistä moraalisisista ja materiaalisista vahingoista, jotka aiheutuisivat sopimuksen täyttämättä jättämisestä. Hän oli vakuuttunut, että korvaus myönnettäisiin hänelle ennemmin tai myöhemmin ja odotti nyt levottomana Tronchin vastausta.⁹⁷³ Oliko suomalainen viranomainen, johon hän viittasi, Helge von Knorring, johon hänen suhteensa eivät olleet muutenkaan hyvät?

Gian Ferrari saikin vielä yhden kirjeen Tronchilta. Helsingissä 2.9. päivätyssä vastauksessaan tämä kertoi olevansa edelleen kovin sairas, mutta jo työn touhussa. Hän oli saanut lähetystöstä tietää ikävästä tempusta, jonka hänen mukaansa olivat tehneet jotkut taiteilijat Roomassa

971 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 30.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

972 Ks. esim. ”Kirjallisuus ja taide. Suomalainen säveltaide on nykyhetken Italiassa verrattain tunnettua.” Aamulehti 4.9.1937; ”Italiensk maestro på besök.” Sv. Pr. 3.9.1937. Kumpikin juttu perustuu Giovanni Tronchin haastatteluun Turussa.

973 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Pietro Tronchille, Milano 30.8.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

yhdessä Suomen asiainhoitajan von Knorringin ja MinCulPopin kanssa. Hän oli heti ryhtynyt toimeen ja ottanut yhteyttä Helsingistä poissa olleeseen Hintzeen. Tämä oli toiminut hyvässä uskossa ja lupasi puhelimessa, että he hoitaisivat yhdessä asian. Tronchi kehotti Gian Ferraria pysymään kovana, toimimaan aktiivisesti ja kiiruhtamaan Roomaan. Hän ja Hintze hoitaisivat muun Helsingistä käsin. Samalla hän kertoi olevansa kiinnostunut muista yksityisnäyttelyistä ja Gallen-Kallelasta; tällä hän lienee tarkoittanut Gian Ferrarin kaavailemia suomalaisten taiteilijoiden yksityisnäyttelyitä Milanossa. Lohdukkeeksi Gian Ferrarille hän lähetti kirjeen mukana lehtileikkeen ”Suomen suurimmassa sanomalehdessä” ilmestyneestä haastattelusta, jossa tätä keuhuttiin.⁹⁷⁴ Kyseessä lienee ollut Hintzen haastattelu *Uudessa Suomessa* liittyen Suomen taiteen näyttelyyn.⁹⁷⁵ Viisi päivää myöhemmin Pietro Tronchi kuoli.

Tronchin kuolema katkaisi lopullisesti Gian Ferrarin näyttelysuunnitelman etenemisen. Olisiko Tronchin ja Hintzen toiminta voinut vielä kääntää MinCulPopin päätöksen ja olisiko Gian Ferrari voinut saada näyttelyn järjestettäväkseen? Vaikuttaa siltä, että Tronchin arvovalta oli niin pieni Italiassa ja Italian Helsingin-lähetystössä, että hänen toimintansa olisi tuskin vaikuttanut asiaan. Mutta mitä olisi tapahtunut, jos Hintze olisi toiminut, kuten hän oli Tronchille luvannut, ja tuonut voimakkaasti esiin sen, että Taidehalli oli kutsunut Gian Ferrarin virallisesti järjestämään näyttelyn? Sille olisi ehkä annettu painoarvoa, mutta toisaalta asiaan olisi varmasti tarvittu tukea muiltakin suomalaistahoilta, lähinnä opetus- ja ulkoministeriöistä ja Suomen Rooman-lähetystöstä. Säilyneiden asiakirjojen valossa ja ottaen huomioon Suomen va. asiainhoitaja von Knorringin penseän suhtautumisen Gian Ferrariin tuen saaminen Suomen lähetystöstä ei vaikuta todennäköiseltä. Sen lisäksi MinCulPop oli neuvotellut hänen kanssaan eri hankkeista järjestää Suomeen Italian näyttelyitä, ja hänen todennäköisesti maisemataiteen näyttelyä kannattaneella mielipiteellään oli varmasti ollut oma merkityksensä. On myös vaikea uskoa, että suomalaiset ministeriöt olisivat halunneet puuttua asiaan, jota ne varmasti pitivät Italian sisäisenä. On tietysti mahdollista, että Hintze teki jotakin Gian Ferrarin hyväksi Tronchin kuoltua, vaikka asiakirjoja ei ole löytynytäkään. Hän saattoi olla yhteydessä Italian Helsingin-lähetystöön puhelimitse tai käydä siellä henkilökohtaisesti. Hän ei kuitenkaan ollut mitenkään yhteydessä Gian Ferrariin tai kertonut tälle mistään toimenpiteistään.

Gian Ferrari kirjoittikin Hintzelle 16.9., ettei hän ymmärtänyt, mitä oli tapahtumassa. Hän ei ollut saanut Tronchilta pyytämäänsä vastausta ja oli nyt saanut kuulla tämän kuolemasta ja ymmärsi täten hil-

974 Pietro Tronchi Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 2.9. 1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

975 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” US 28.8.1937.

jaisuuden. Hän kääntyi nyt Hintzen puoleen pyytäen tätä kertomaan jotakin täsmällistä näyttelyhankkeeseen liittyen. Hän ei voinut eikä halunnut uskoa, että Suomen viranomaiset eivät ottaisi huomioon sitä, mitä Gian Ferrari oli tehnyt Suomen taiteen hyväksi Italiassa tai sitä kehuva virallista kutsua, jonka hän oli saanut Hintzen välityksellä. Hän pyysi Hintzeä vastaamaan heti, koska aika oli vähissä.⁹⁷⁶

Gian Ferrari sai kuitenkin odottaa kirjettä kauan, sillä Hintze vastasi hänelle vasta kahden kuukauden kuluttua, marraskuun puolivälissä. Hän kirjoitti, että Tronchin odottamaton kuolema mitätöi täysin hänen ja Tronchin yhteiset suunnitelmat näyttelyistä Italiassa ja Suomessa. Pian oli myös saatu tieto Suomen ulkoministeriön kautta, että Italian propagandaministeriö suunnitteli Helsinkiin tammi-helmikuussa 1938 suurta italialaisen maisemataiteen näyttelyä, joka aikaisempien Suomen valtion kanssa tehtyjen periaatteellisten sopimusten mukaisesti oli otettava vastaan. Nämä Italian valtion suunnitelmat olivat nyt varmistuneet. Hintzen mukaan se tarkoitti, että keväällä ei voitaisi järjestää toista italialaista taidenäyttelyä, sillä yleisön kiinnostus ei ehkä riittäisi kahdelle näyttelylle. Lisäksi oli juuri ollut kreivitär Molan järjestämä näyttely, joka oli menestynyt hyvin ja josta oli myyty paljon teoksia. Jotta Gian Ferrarin modernin italialaisen taiteen näyttely saisi mahdollisimman suuren, myös kaupallisen, menestyksen, Hintze ehdotti, että se pidettäisiin syys-lokakuussa 1939 ja pyysi Gian Ferrarin mielipidettä ajankohdasta. Hän uskoi, että tämä heidän toivomansa näyttely todella toteutuisi. Hintze esitti samassa yhteydessä Suomen taideakatemian viralliset kiitokset Suomen taiteen näyttelystä ja epävirallisesti kertoi, että Taideakatemia oli esittänyt mitalia Gian Ferrarille.⁹⁷⁷ Valtion periaatteellisilla sopimuksilla Hintze tarkoitti ehkä jo Suomen taiteen näyttelyä tehtäessä ja sitä Roomaan siirrettäessä annettuja lupauksia ottaa Suomeen vastaan italialainen vastaanäyttely.

Edellä referoidun kirjeen valossa on hyvä huomata, että Hintzelle oli jo elokuun lopussa, hänen palattuaan muutama päivä aikaisemmin Pietarin-matkalta, ilmoitettu, että Suomeen tuotaisiin tammikuussa suuri Italian maisemataiteen näyttely, joka sisältäisi 150–200 teosta Italian museoista 1800- ja 1900-luvuilta. Hintze kertoi siitä lehtihaastattelussa ja ilmoitti myös Italian ulkoministeriön kustantavan tammikuisen näyttelyn. Hän kertoi myös, että tohtori Gian Ferrarin kanssa sovittu Italian nykyaiteen näyttelyn järjestäminen Helsingissä lykkääntyisi tuon näyttelyn vuoksi vuoteen 1939.⁹⁷⁸ *Hufvudstadsbladetin* mukaan Gian Ferrari ”mitä suurimmalla todennäköisyydellä” järjestäisi ”suuren ja edustavan” modernin italialaisen taiteen näyttelyn Taidehallissa kyseisenä vuonna.⁹⁷⁹ Hintze julkisti uuden ajankohdan paljon ennen kuin oli kysynyt sitä

976 Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Bertel Hintzelle, Helsingin Taidehalli, [Milano] 16.9.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma. Hän kirjoitti myös uskovansa, ettei Hintze halunnut jättää vastaamatta tähän, kuten oli jättänyt vastaamatta Gian Ferrarin edelliseen kirjeeseen.

977 Bertel Hintze / Helsingin Taidehalli Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Helsinki 13.11.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskokoelma.

978 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” *US* 28.8.1937.

979 ”Vår konstutställning i Italien.” *Hbl* 2.9.1937.

Gian Ferrarilta. Hintze ei nähnyt tilannetta sellaisena, että Gian Ferrari olisi Italiassa suljettu kokonaan pois ulkomaille vietävien näyttelyiden tekemisestä. Hänen hankkeensa vain siirtyisi. Joko Hintze ei tiennyt tai ei halunnut osoittaa tietävänsä Gian Ferrarille annetusta kiellosta.

Suomessa ei lähdetty puolustamaan Gian Ferrarin oikeutta järjestää näyttely. Tämän myötä hiipuivat ilmeisesti myös Gian Ferrarin muut suunnitelmat italialais-suomalaisesta taidevaihdosta yksityisnäyttelyiden muodossa. Gian Ferrari oli jopa laatinut luettelon niistä taiteilijoista, joiden hän toivoi järjestävän yksityisnäyttelyitä Italiassa ja joille hän katsoi löytyvän markkinoita. Bertel Hintze korostikin Gian Ferrariin viitaten, että Suomen taiteen näyttely oli avannut Suomen taiteelle hyviä myyntimahdollisuuksia Italiassa.⁹⁸⁰ Ne taiteilijat, joiden ryhmä- tai yksityisnäyttelyitä Gian Ferrari erityisesti toivoi saavansa galleriaansa, olivat Eero Järnefelt, Verner Thomé, Alvar Cawén, Juho Rissanen, Akseli Gallen-Kallela, Tyko Sallinen ja Lennart Segerstråle sekä kuvanveistäjistä Wäinö Aaltonen ja Felix Nylund. Gian Ferrari oli pyytänyt Hintzeä kehittämään taiteilijoita näyttelyiden järjestämiseen Milanossa.⁹⁸¹ Tällaisen yksityisnäyttelyiden toteutuminen olisi avannut täysin uusia näkymiä ja uria suomalaisille taiteilijoille. Sellaisia ei ollut järjestetty aikaisemmin, mutta Gian Ferrari vaikuttaa sinnikkäältä mieheltä, joka olisi voinut saada näyttelyiden sarjan pään avattuakin. Hiipuivatko suunnitelmat Gian Ferrarin petettyä täysin suomalaisiin vai näkikö hän, että näyttelyiden järjestäminen olisi liian vaikeaa? Toinen maailmansota joka tapauksessa kaatoi suunnitelmat lopullisesti.⁹⁸²

Suomen taiteen näyttelyn myötä Gian Ferrarista tuli kuitenkin eräänlainen Suomen taiteen asiantuntija tai asiamies Milanossa, sillä säilyneiden asiakirjojen mukaan hän etsi ainakin kahdelle suomalaisen taiteilijan teokselle ostajia. Kesäkuussa 1937 hän yritti myydä yksityisen italialaisen omistuksessa ollutta Elin Danielson-Gambogin maalausta ja joulukuussa yhtä Victor Westerholmin maalausta Milanon Galleria d'Arte Moderna.⁹⁸³

Kesällä 1937 Gian Ferrarilla oli aloitteita ja suunnitelmia myös muista ulkomaisista yhteyksistä. Toukokuussa hän suunnitteli kahden unkarilaisen taiteilijan näyttelyä galleriaansa kesäkuun lopulle ja oli siitä yhteydessä CAUR:n Milanon edustajana kanssa. CAUR oli tavalla tai toisella mukana hankkeessa.⁹⁸⁴ Heinäkuussa 1937 Gian Ferrari tarjoutui Liettuan ulkoministeriölle tekemään Liettuan taiteen näyttelyn galleriaansa. Tarjouksesta kiitettiin, mutta Liettua ei voinut käyttää sitä hyväkseen, koska se oli jo lyönyt lukkoon ulkomaille vietävien näyttelyiden ohjelman vuosille 1937–1938.⁹⁸⁵

980 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” US 28.8.1937; ”Vår konstutställning i Italien.” Hbl 2.9.1937.

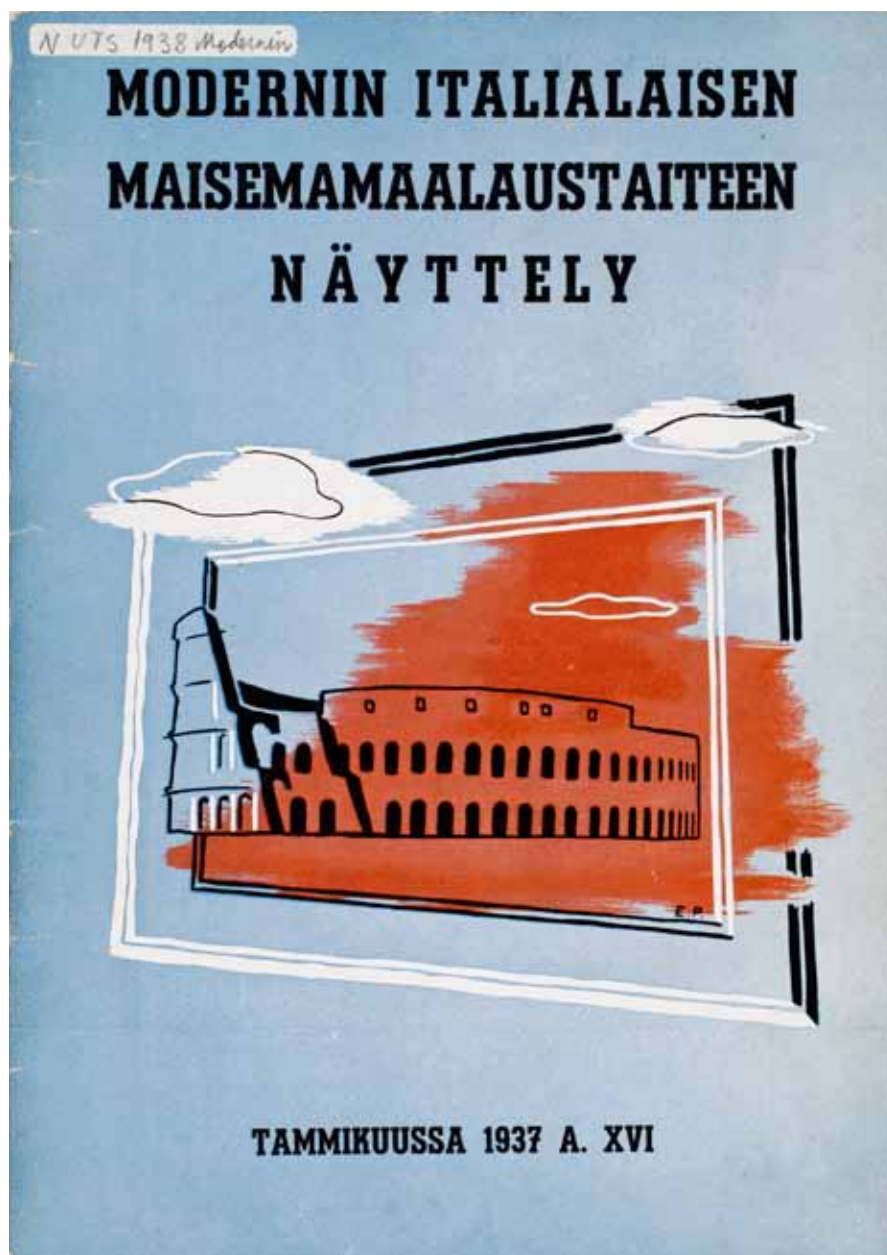
981 ”Vår konstutställning i Italien.” Hbl 2.9.1937.

982 Galleria Gian Ferrarissa oli lähes kolmekymmentä vuotta myöhemmin suomalaisen taiteilijan näyttely, kun siellä esittäytyi kuvanveistäjä Laila Pullinen. Ks. Rota 1995, 45, 49.

983 Tuntematon henkilö (nimi epäselvä) Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, s.d.; Ettore Gian Ferrari / Galleria Gian Ferrari Augusto Monseliselle, [Milano] 22.6.1937 ja Giorgio Nicodemille, Sovraintendente alle Belle Arti / Castello Sforzesco, [Milano] 14.12.1937; Soprintendente capo Giorgio Nicodemi / Castello Sforzesco Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 9.12.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

984 Ettore Gian Ferrari /Galleria Gian Ferrari CAUR Lombardolle, [Milano] 12.5.1937; CAUR Lombardo (henkilön nimi epäselvä) Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Milano 13.5.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma.

985 Lehdistöosaston päällikkö Madeleine Avietenaite / Liettuan ulkoministeriö Ettore Gian Ferrarille / Galleria Gian Ferrari, Kaunas 30.10.1937. Fondo Galleria Gian Ferrari. Yksityiskoelma. Kirjeestä ilmenee, että Gian Ferrari oli ehdottanut näyttelyä 24.7.1937 päivätyskirjeessään.



MODERNIN italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely
Helsingin Taidehallissa tammikuussa 1938. Näyttelyluettelon
kansi. VTM:n KIRJASTO.

Antonio Maraini esitti MinCulPopille ennen ministeriön tekemää päätöstä omana mielipiteenään, että Gian Ferrari pitäisi sulkea pois Suomen näyttelyhankkeesta. Hän taisteli tuolloin, vuonna 1937, oman vaikutusvaltansa puolesta kaikkien muiden näyttelyideoita ja näyttelyiden järjestämistä vastaan ja pystyi käyttämään siinä hyväkseen omaa virallista asemaansa sekä viranomaisten tavoitteita keskittää ulkomaan näyttelyiden järjestäminen tietyille elimille. Gian Ferrari suhtautui tässä tilanteessa Molaan uhkaavana kilpailijana. Marainilla oli samansuuntaisia ajatuksia Gian Ferraria ja Molaa kohtaan. Nämä tapaukset kertovat Italian taidekentän sisäisistä taisteluista, joissa yhtenä osapuolena oli nimennomaan Antonio Maraini.

5.7 "TERVEHDYS AURINKOISTEN MAISEMIEN MAASTA". MODERNIN ITALIALAISEN MAISEMAMAALAUSTAITEEN NÄYTTELY HELSINGISSÄ VUONNA 1938

5.7.1 Näyttelyn järjestäjät

Toukokuussa 1937, kun Suomen taiteen näyttelyn siirtoa Milanosta Roomaan suunniteltiin, silloin

vielä lehdistö- ja propagandaministeriön nimellä toimineessa ministeriössä pyydettiin ministerin lupaa tutkia periaatteellisella tasolla italialaisen näyttelyn järjestämistä Suomessa. Tällöin pohdittiin mahdollisuutta viedä Suomeen Berliinissä järjestettävä näyttely, joka päättyisi loka-marraskuussa.⁹⁸⁶ MinCulPopiksi kesän alussa 1937 muuttunut ministeriö kirjoitti vaihtonäyttelyn järjestämisestä Italian Helsingin-lähetystölle 10.6. eli tilanteessa, jossa Suomen taiteen näyttelyä oltiin Suomen lähetystön toiveesta siirtämässä Roomaan. Sen mukaan parhaillaan tutkittiin mahdollisuutta lähettää ministeriön järjestämä "vakava ja arvokas" italialainen vaihtonäyttely Suomeen. Lähetystöä pyydettiin etsimään sopiva paikallinen yhteistyötaho ja selvittämään, milloin näyttely olisi mahdollista järjestää.⁹⁸⁷

Lähettiläs A. O. Koch vastasi uskovansa näyttelyn huomattavaan menestykseen. Se voitaisiin järjestää samaan aikaan syksyksi alustavasti suunniteltujen italialaisen kirjan ja *Bianco e Nero* -näyttelyjen aikana. Hän toivoi saavansa mahdollisimman nopeasti lisätietoja näyttelyn laajuudesta voidakseen järjestää sen arvolle sopivan tilan. Tällaisia tiloja oli lähettilään mukaan Helsingissä vähän ja ne olivat täynnä paikallisia ja ulkomaisia kulttuuritapahtumia, joten tilat oli varattava hyvissä ajoin. Hän pyysi myös vahvistamaan nopeasti, pidettiinkö marras-joulukuuta sopivana ajankohtana ja jäisikö silloin järjestelyille riittävästi aikaa.⁹⁸⁸

986 Appunto per S.E. il Ministro. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Div. IV / Ministero per la Stampa e la Propaganda, Rooma 20.5.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS. Kyseessä oli Rooman marssin 15-vuotisjuhlan kunniaksi tehty ja Berliiniin viety laaja italialaisen taiteen näyttely. Ks. tämän tutkimuksen luku 3.2.2.

987 MinCulPop R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Rooma 10.6.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

988 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MinCulPopille ja tiedoksi MAE:lle, Helsinki 1.7.1937. Telespresso n. 679. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

MinCulPopin vastaussähkeessä heinäkuussa 1937 kerrottiin, että näyttelyn aiheena olisi klassinen italialainen maisema ja luonteenomaiset italialaiset kaupungit. Suomen asiainhoitajaan von Knorringiin Roomassa oli jo otettu yhteyttä, ja hän oli luvannut keskustella näyttelystä suomalaisten viranomaisten kanssa mennessään seuraavan kerran Suomeen. Näyttelyn kooksi suunniteltiin 100–120 keskikokoista maa-lausta, joista osa kuuluisi museoiden kokoelmiin. Joulukuuta pidettiin sopivana ajankohtana.⁹⁸⁹ MinCulPopin arkistossa on myös päiväämätön luonnos muistiosta, joka annettiin myöhemmin asiakirjaan tehdyn merkinnän mukaan myös von Knorringille. Sen mukaan MinCulPop käytyään tiiviitä valmistelevia neuvotteluja Suomen Rooman-lähetystön kanssa järjestäisi italialaisen taidenäyttelyn Suomessa. Se olisi vastanäyttely Suomen Italiassa järjestämälle ”mielenkiintoiselle ja onnistuneelle” näyttelylle. Jo tässä vaiheessa suunniteltiin kiertonäyttelyä, joka Suomen lisäksi vietäisiin Puolaan ja ehkä Viroon seuraavana talvena.⁹⁹⁰

Antonio Maraini oli mukana näyttelyn suunnittelussa ainakin jo heinäkuussa 1937. MinCulPopin toimistopäällikkö Vitaliano Confalonieri ilmoitti 17.7. Marainille, että ministeri Alfieri oli antanut hyväksyntänsä italialaisen maisemataiteen näyttelylle, joka kiertäisi Suomessa, Puolassa, Liettuassa, Virossa ja Latviassa seuraavana talvena, syksystä alkaen, ja että Maraini voisi aloittaa näyttelyn valmistelut.⁹⁹¹ Maraini vastasi olevansa valmis ryhtymään työhön sopimuksen mukaisesti.⁹⁹² Hänen kanssaan oli siis jo sovittu näyttelyn kuratoinnista. Sileno Salvagninin tekemän jaottelun mukaan tämä vaihe kuuluu fasismin aikana ulkomaille vietyjen italialaisen taiteen näyttelyjen kolmanteen vaiheeseen, jolloin MinCulPopin ja ulkoministeriön rooli näyttelyiden järjestäjänä kasvoi ja opetusministeriön ja edellisen vaiheen mahtihenkilön Antonio Marainin alkoi laskea.⁹⁹³ Näyttää kuitenkin siltä, että Marainilla ja Venetsian biennaalin organisaatiolla oli edelleen merkittävä rooli näyttelyiden toteuttamisessa. Maisemataiteen näyttelyssä Maraini oli aktiivisesti mukana ja keskeinen henkilö teokset valinneessa kolmihenkisessä juryssä⁹⁹⁴. Joissakin asiakirjoissa hänet mainitaan näyttelyn ”teknisenä järjestäjänä” tai komissaarina.⁹⁹⁵ Maraini yhdessä biennaalin sihteeristönsä kanssa teki sekä maisemataiteen että samaan aikaan valmisteilla olleen *Bianco e nero* -näyttelyn budjetin, joka edellisen kohdalla oli 42 000 liiraa.⁹⁹⁶

Suomen päässä Italian lähetystö osallistui näyttelyn käytännön järjestelyistä sopimiseen. Se otti yhteyttä Helsingin Taidehallin hallitukseen, joka omien sanojensa mukaan ”tietenkin” hyväksyi tarjouksen.⁹⁹⁷ Lähetystö sähköitti 5.8. MinCulPopiin, että Taideakatemian (sic!) johto antaisi tilat näyttelyn käyttöön 3.–23.1.1938. Päivämäärien sopimiselle

- 989 MinCulPop R. Legazione d'Italia in Finlandialle, Rooma 16./18.7.1937, sähkö. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 990 Promemoria per la Mostra d'Arte Italiana in Finlandia (muistio). "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 991 Vitaliano Confalonieri, Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop Antonio Marainille / Sindacato Nazionale Belle Arti, Rooma 17.7.1937. UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 992 Antonio Maraini Vitaliano Confalonierille / MinCulPop, Firenze 22.7.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS ja UA 36 Finlandia. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 993 Ks. tämän tutkimuksen luku 3.2.2.
- 994 Dino Alfieri, Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Polonialle, Rooma 20.11.1937, sähkö. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Juryn muut jäsenet olivat Giulio Carlo Argan Italian opetusministeriöstä (hän oli myös mm. taidekriitikko) ja näyttelyyn itsekin osallistunut taiteilija Italo Brass. Ks. Antonio Maraini Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle, Direttore generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop, Firenze 7.11.1937. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 995 Ks. esim. Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Polonialle ja MAE:lle, Rooma [ennen 19.1.1938]. Telespresso N. 900458. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 996 Andrea Geisser Celesia di Vegliasco, Direttore generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop Antonio Marainille, Rooma 24.9.1937; Antonio Marainin (?) muistio näyttelystä, s.d. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 997 Helsingin Taidehallin Säätiön anomus OPM:lle 19.11.1937. AD 1236/308 1937. OPMA. KA.

- 998 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MinCulPopille, Helsinki 5.8.1937, sähkö. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 999 MinCulPop R. Legazione d'Italia in Finlandialle, [Rooma] 12./13.8.1937, sähkö. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 1000 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Finlandialle (ja tiedoksi Italian Kautas-lähetystölle ja MAE:lle), Rooma 28.1.1938. Telespresso 900984; A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MinCulPopille (ja tiedoksi MAE:lle), [Helsinki] 5.2.1938. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1001 Alfieri, Dir. Gen. per i Servizi della propaganda Div. IV / MinCulPop Dir. Gen. Affari Economici / MAE, Rooma 12.8.1937. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.
- 1002 Näyttelyluettelo *Modernin italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely*. Tammi-kuussa 1937 [p.o. 1938] A. XVI. [Painopaikka ei ole.]
- 1003 Hintze 1938, 15.
- 1004 VKltk:n lausunto 5.1.1938. AD 1236/308 1937. OPMA. KA; VKltk:n kokouksen 9.2.1938 pöytäkirja § 2 ja liite 1. Pöytäkirjat 1918–1938 liitteineen. VKltkA. KA.
- 1005 Helsingin Taidehallin Säätiön anomus OPM:lle 19.11.1937. AD 1236/308 1937. OPMA. KA.
- 1006 Ks. S. T–It., "Utställning av italiensk landskapskonst öppnas i dag." Hbl 8.1.1938.
- 1007 E. Richter., "Italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa. Näyttely kaunis tervehdys aurinkoisten maisemien maasta." HS 9.1.1938.

pyydettiin vahvistus.⁹⁹⁸ Italialaisten oli luontevaa kääntyä Taidehallin puoleen, koska molemmat edelliset italialaiset näyttelyt oli järjestetty siellä. Johtui ehkä Hintzen toimimisesta sekä Taideakatemian sihteerinä että Helsingin Taidehallin johtajana, että italialaisyhteyksissä puhuttiin jälleen Taideakatemian, vaikka näyttely oli menossa Taidehalliin. Sama virhe toistui myös Gian Ferrarin näyttelysuunnitelmissa. Elokuun puolenvälin tienoilla MinCulPopista vahvistettiin päivämäärien sopivan.⁹⁹⁹ Koch oli syksyllä 1937 Roomassa virkamatkalla ja osallistui silloin näyttelyä koskeviin neuvotteluihin.¹⁰⁰⁰

MinCulPopin järjestämän näyttelyn asema virallisena vastaanäyttelynä tuotiin esiin Italiassa useassa eri yhteydessä. MinCulPopin *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* ministeri Alfierin nimissä Italian ulkoministeriölle lähettämässä kirjeessä, joka pääosin käsitteli naistaiteilijoiden näyttelyä, korostettiin, että tekeillä oleva maisemanäyttely, johon tulisi teoksia myös museoiden kokoelmista, oli "todellinen ja varsinainen" vastaus Suomen näyttelyyn. Sillä perusteltiin myös sitä, ettei pidetty sopivana useamman italialaisnäyttelyn järjestämistä Suomessa hyvin lähekkäin.¹⁰⁰¹ Näyttelyn virallisuudesta kertovat järjestäjätahot mainitaan Italiassa painetussa näyttelyluettelossa heti alkulehdillä: sen mukaan näyttelyn oli järjestänyt "Italian Kansankulttuurinministeriö yhdessä Ulkoasiain- ja Opetusministeriön kanssa".¹⁰⁰²

Kyseessä oli todella korkean tason virallinen näyttely. Suomen taiteen näyttely Italiassa edellisenä vuonna oli ollut luonteeltaan niin virallinen ja sisällöltäänkin edustava, että se vaati normaalissa vaihdossa Italiasta vastaanäyttelyn. Suomessa perusteltiin oman taiteen näyttelyn viemistä Italiaan sillä, että se olisi vastavierailu vuoden 1931 Italian näyttelylle. Siitä oli kuitenkin kulunut jo niin monta vuotta, ettei se italialaista osapuolta ajatellen ollut riittävä Suomen taiteen näyttelyn kattavuutta ajatellen. Maisemataiteen näyttely koettiin myös Suomessa viralliseksi vastaanäyttelyksi. Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemian vuosikertomuksessa vuodelta 1937 vasta tulossa ollut maisemataiteen näyttely mainittiin nimenomaan Suomen näyttelyn "vastavierailunäyttelyksi",¹⁰⁰³ samoin sen mainitsi kuvaamataidelautakunta lausunnossaan¹⁰⁰⁴. Taidehallin avustusanomuksessa opetusministeriölle puolestaan kirjoitettiin, että Suomen näyttelyn Roomassa herättämä huomio antoi Italian ulkoministeriölle aiheen järjestää vastaavanlainen näyttely Suomessa.¹⁰⁰⁵ Ajatus tuotiin esille lehdistäkin.¹⁰⁰⁶ Edvard Richter esitti sekä tämän että naistaiteilijoiden näyttelyt vastavierailuiksi ja oli hyvin tyytyväinen siihen Italian ja Suomen taidesuhteiden vilkkaaseen jatkuvaisuuteen, josta näyttelyvaihto kertoi.¹⁰⁰⁷

MinCulPop lähetti 17.8.1937 Italian lähetystöihin Varsovassa, Helsingissä, Riassa, Tallinnassa ja Kaunasissa virallisesti tiedon, että ministeriö oli ottanut taidepropagandaohjelmaansa ”Italialaisen maiseman näyttelyn”, joka järjestettäisiin syksyn lopulta alkaen Puolassa, Suomessa, Liettuassa, Virossa ja Latviassa. Näyttely muodostuisi Rooma-näkyistä ja muista luonteenomaisia italialaisia kaupunkeja esittävistä maisemista. Mukana olisi myös museoiden kokoelmista lainattuja teoksia. Keskipokoisia maalauksia oli tarkoitus koota noin 150, ja ne valitsisi huolellisesti näyttelyä varten pian nimitettävä asiantunteva komissio. Näyttely oli saanut ulkoministerin hyväksynnän, ja sillä olisi ”luonnollisesti” virallisen näyttelyn luonne. Sen suunniteltiin aloittavan kiertonsa marraskuun lopussa Varsovasta ja siirtyvän Helsinkiin tammikuussa. Helmi-maaliskuussa se olisi esillä muissa näyttelypaikoissa. Lähetystöjä pyydettiin nyt toimimaan asemamaissaan ja sopimaan paikallisten viranomaisten kanssa näyttelyyn liittyvistä asioista. Niiden tuli ilmoittaa mahdollisimman pian sopivat näyttelyajat MinCulPopille, jotta kierto voitaisiin järjestää niin, että näyttelyllä olisi suurin mahdollinen propagandistinen vaikutus.¹⁰⁰⁸ Maisemataiteen näyttely osoittaa, että Italiasta ulkomaille vietyjen näyttelyjen teosten maastaviennille tarvittiin Italian opetusministeriön lupa.¹⁰⁰⁹

Suomen opetusministeriölle marraskuussa 1937 jätetyssä Taidehallin Säätiön rahahakemuksessa näyttelyn alkuunpanijaksi mainittiin Italian ulkoministeriö.¹⁰¹⁰ Italiassa hankkeessa oli kuitenkin keskeisenä toimijana kansankulttuuriministeriö, MinCulPop, jonka rooli kansainvälisessä vaihdossa oli erittäin merkittävä. Se oli myös tärkeänä osapuolena siirrettäessä Suomen taiteen näyttely Milanosta Roomaan. Italialaisten asiakirjojen perusteella ei näyttäisi siltä, että ulkoministeriön rooli olisi ollut mitenkään aloitteellinen. Se antoi tukensa näyttelylle ja oli mukana lähetystöjen aktiivisen roolin kautta, mutta suurin osa löytyneistä lähetystöjenkin näyttelyä koskevista kirjeistä on osoitettu varsinaisesti MinCulPopille ja lähetetty ulkoministeriölle vain tiedoksi. Ulkoministeriö nousi ehkä esiin, koska se oli Suomessa tuttu toimija, minkä lisäksi Italian lähetystön aktiivinen toiminta näyttelyjärjestelyissä saattoi antaa kuvan Italian ulkoministeriön suuremmasta roolista. Luettelossa näyttelyn kolmantena järjestäjäosapuolena mainitun opetusministeriön rooli oli vain nimellinen.

5.7.2 Kunnia- ja näyttelykomiteat

Maisemataiteen näyttelyllä oli Suomessa kunniakomitea ja näyttelytoimikunta. Kunniakomitean muodostivat näyttelyn italialaiset ja suomalaiset suojelijat. Italian puolelta mukana olivat ulkoministeri, kreivi Galeazzo

1008 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Div. IV / MinCulPop vastaanottajina R. Legazioni d'Italia in Polonia, Finlandia, Lettonia e Lituania, Rooma 17.8.1937. Telespresso n. 910516. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1009 Antonio Marainin (?) muistio, s.d. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

1010 Helsingin Taidehallin Säätiön anomus OPM:lle 19.11.1937. AD 1236/308 1937. OPMA. KA.

Ciano, joka oli Mussolinin vaikutusvaltainen vävy, kansankulttuuriministeri Dino Alfieri ja kansallisen opetuksen ministeri Giuseppe Bottai – hänkin fasismin vahvoja miehiä. Kolmikko oli merkittävä. Dino Alfieri pyysi Cianoa maisemataiteen näyttelyn lisäksi kahden muunkin kiertonäyttelyn kunniakomiteaan marraskuussa 1937. Maisemataiteen ohella oli lähdössä kiertämään kaksi italialaisen grafiikan näyttelyä, toinen Intiaan ja toinen Bukarestiin, Sofiaan, Ankaraa ja Ateenaan. Kunkin näyttelypaikan lähetystöt järjestivät näyttelyille kunniakomitean, jossa olisi paikallisia merkkihenkilöitä, mutta komiteoihin otettaisiin myös italialaisia. Alfieri kysyikin Cianolta, suostuisiko hän näiden näyttelyiden kunniakomiteoiden jäseneksi yhdessä Bottain ja hänen kanssaan.¹⁰¹¹ Italian ulkoministeriön arkistosta löytyy kahdenlaisia Cionon vastauksia Alfierille: toisessa hän kieltäytyy näyttelyn kunniakomitean jäsenyydestä ja toisessa hän suostuu siihen. Näyttää siltä, että Cionon alaiset olivat tehneet etukäteen valmiiksi kirjeet voidakseen heti Cionon vastauksen saatuaan lähettää siihen sopivan kirjeen eteenpäin. Myöntävässä vastauksessa on leima ”f.to Ciano” eli ”Cionon allekirjoittama”.¹⁰¹²

Helsingin näyttelyn kunniakomitean muut italialaiset jäsenet olivat ulkoministeriön korkein virkamies, alivaltiosihteeri Giuseppe Bastianini, Venetsian biennaalin presidentti kreivi Giuseppe Volpi di Misurata sekä Antonio Maraini, joka tässä oli mukana Kansallisen kuvataidesyndikaatin pääsihteerin ominaisuudessa.¹⁰¹³ Suomalaiset jäsenet olivat pääministeri A. K. Cajander, ulkoministeri Rudolf Holsti ja opetusministeri Uuno Hannula. Lisäksi jäseninä olivat Italian lähettiläs Suomessa A. O. Koch, Suomen taideakatemian puheenjohtaja, ylijohtaja Oskari Mantere sekä Valtion kuvaamataidelautakunnan puheenjohtaja, professori Wilho Sjöström.¹⁰¹⁴

Näyttelytoimikunta koostui pelkästään suomalaisista; italialaisesta ei ole mitään mainintaa. Siinä oli seitsemän jäsentä, ja heidän valinnassaan oli otettu huomioon paitsi näyttelypaikka, myös ne kuvataidealan keskeiset järjestöt, jotka eivät olleet edustettuina kunniakomiteassa. Helsingin Taidehallia edusti Taidehallin Säätiön isännistön puheenjohtaja, lehdenkustantaja ja päätoimittaja Amos Anderson, Suomen Taiteilijaseuraa sen puheenjohtaja, kuvanveistäjä Yrjö Liipola ja Suomen Kuvanveistäjäliittoa puheenjohtaja, professori Emil Wikström. Mukana oli myös vastaavien komiteoiden vakiojäsen (ainakin Italian taiteen näyttelyissä) Ateneumin taidekokoelmien intendentti Torsten Stjernerchantz. Onni Okkonen oli jäsen Helsingin yliopiston taidehistorian professorina. Lisäksi komiteaan kuuluivat opetusministeriön ja ulkoministeriön kansliapäälliköt, varatuomari J. W. Kahiluoto ja ministeri Bruno Kivikoski.¹⁰¹⁵

1011 Dino Alfieri / MinCulPop Galeazzo Cionolle / MAE, Rooma 19.11.1937. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1012 Vastauskonseptit Galeazzo Ciano / MAE Dino Alfierille / MinCulPop, Rooma 8.12.1937. N. 242070/1482. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1013 Kaikki italialaiset jäsenet luetellaan Helsingin näyttelyluettelossa.

1014 *Modernin italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely* 1938; A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. Telespresso 39/18. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Lähettiläs Koch mainitsee raportissaan jäseneksi kuvaamataidelautakunnan puheenjohtajan sijaan Taiteilijaseuran puheenjohtajan.

1015 Jäsenet luetellaan näyttelyluettelossa. Koch tiedotti näyttelykomitean kokoonpanosta Italiaan. Ks. A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. Telespresso 39/18. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

Samaan tapaan muissakin näyttelypaikoissa oli omat komiteansa, joiden nimet vaihtelivat. Puolassa ne olivat suojelija- ja kunnia-komiteat. Kaikissa oli mukana kolme mainittua italialaista ministeriä. Kussakin näyttelypaikassa Italian lähetystöt osallistuivat aktiivisesti suojelija-, kunnia- ja näyttelykomiteoiden kokoamiseen.¹⁰¹⁶ Se myös selittää, miksi niissä on eroja italialaisten jäsentenkin osalta ministereitä lukuun ottamatta. Esimerkiksi Puolan suojelijakomitean muut jäsenet olivat Volpi di Misurata, Italian Varsovan-lähettiläs Arone, Puolan opetusministeri, Puolan Italian-lähettiläs, Varsovan kaupunginjohtaja ja hallintokomissaari.¹⁰¹⁷ Riassa suojelijoista koostuvan kunniakomitean muodostivat ministerikolmikko Ciano, Bottai ja Alfieri, Liettuan ulko-, opetus- ja sosiaaliministerit, Italian sikäläinen lähettiläs, Latvian Rooman-lähettiläs ja Riian kaupunginjohtaja.¹⁰¹⁸ Komiteat osoittavat hyvin näyttelylle annetun korkean tason virallisen luonteen.

5.7.3 Näyttely Varsoassa

Italian Varsovan-lähetystössä ryhdyttiin heti toimeen, kun päätös näyttelystä oli saatu Italiasta, mutta järjestelyt etenivät hitaasti muun muassa elokuisen lomakauden takia. Näyttelylle oli myös vaikea löytää sopivaa tilaa, koska Varsovan museot ja merkittävimmät taideinstituutiot olivat lyöneet jo loppuvuoden ohjelmansa ja osa jo koko vuoden 1938. Maisemataiteen näyttelylle haluttiin yhtä hyvä tila, kuin oli ollut muilla edeltävinä vuosina järjestetyillä ulkomaisilla taidenäyttelyillä. Puolalaisten viranomaisten ja lähetystön toiminnan ja neuvottelujen tuloksena ongelma saatiin lopulta ratkaistua lähetystöäkin tyydyttävällä tavalla. Paikallinen kansallismuseo antoi näyttelyn käyttöön riittävän määrän saleja. Se onnistui, koska museo päätti sulkea sovitun toisen näyttelyn aikaisemmin tai esitellä sen aiottua pienempänä. Kyseisessä museossa oli järjestetty kaikki tärkeimmät ulkomaiset taidenäyttelyt.¹⁰¹⁹ Kansallismuseo antoi tilansa näyttelyn käyttöön, koska sen oli ilmoitettu olevan retrospektiivinen ja käsittävän myös museotöitä. Kun näyttely lopulta sisälsikin vain oman ajan taidetta, lähetystö joutui kiusalliseen tilanteeseen. Sen tähden se ehdotti, että Belgradiin kesällä tai seuraavana syksynä vietävä muotokuvanäyttely tuotaisiin Varsovaan.¹⁰²⁰ Vastauksena tähän lähettilästä pyydettiin vain välittämään MinCulPopin kiitokset kansallismuseon johtajalle museon tarjoamasta vieraanvaraisuudesta. Samalla kehoitettiin lähettilästä, jos tämä piti sitä sopivana, esittämään kunniamerkin myöntämistä kyseiselle johtajalle kiitokseksi tämän toiminnasta näyttelyn järjestämisessä.¹⁰²¹

¹⁰¹⁶ Ks. esim. R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937, No 3924/1102. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹⁰¹⁷ R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937, No 3924/1102. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Varsova näyttelyllä oli suojelijakomitean lisäksi kunniakomitea, johon kuuluivat MAE:n Bastianini ja hänen puolalainen virkaveljensä, kummankin maan ulkoministeriöiden alivaltiosihteerit, opetusministeriön korkeinta virkamiesjohtoa, ulkoministeriön protokollapäällikkö, taideakatemian rehtori, Varsovan kaupungin varapresidentti, akateemikko Ettore Tito, Antonio Maraini, Italian Varsovan kulttuuri-instituutin johtaja, kansallismuseon johtaja, italialais-puolalaisen kauppakamarin paikallinen johtaja jne.

¹⁰¹⁸ Delfino Rogeri / R. Legazione d'Italia in Lettonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. II / MinCulPop ja tiedoksi MAE:lle, Riika 29.1.1938. *Telepresso* n. 77/11. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹⁰¹⁹ R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop, Varsova 25.9.1937, No 2689/041 ja 5.10.1937, No 2722. *Mostra del paesaggio italiano*. Pos. 10/24 1938, Dir. Gen. Affari Commerciali, Ufficio I. MAE.

¹⁰²⁰ R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937. No 3924/1102. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹⁰²¹ Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Polonia/MAE:lle, Rooma/ennen 19.1.1938. *Telepresso* N. 900458. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

Varsovassa Italian lähetystö toimi erittäin aktiivisesti näyttelyyn liittyvien asioiden järjestämiseksi ja oli yhteydessä useasti MinCulPopiin. Se tiedusteli esimerkiksi, voitaisiinko puolaksi julkaistava luettelo painaa Italiassa, jolloin vältettäisiin valuutanvaihdon aiheuttamat kustannukset. Se toivoi myös saavansa heti kuvia näyttelyn teoksista sekä havainnollisia artikkeleita voidakseen tehdä propagandaa lehdistössä ennen näyttelyä ja sen aikana.¹⁰²² Lähetystö epäili aluksi, kannattiko näyttelyä tuoda Varsovaan, jos siinä ei olisi renessanssitaiteilijoiden ja muiden tunnettujen nimien teoksia, mutta päätyi kuitenkin näyttelyn vastaanottamiseen.

Näyttelyn toteuttaminen sen ensimmäisessä pysähdyspaikassa ei sujunut ongelmitta. Aikataulu oli niin tiukka, että avajaiset siirtyivät aiemmin ajatellusta. Teokset tulivat Varsovaan vasta aivan marraskuun lopussa, niiden saaminen tullista kesti muutaman päivän ja myös Italiasa painetut luettelot saapuivat viime tipassa. Lähettiläs valitti, että kahdessa viikossa jouduttiin tekemään työ, joka vaatisi normaalisti paljon pitemmän ajan.¹⁰²³

9.12. järjestettiin Varsovassa ennakoavajaiset lehdistön edustajille. Varsinaiset avajaiset pidettiin seuraavana päivänä, ja läsnä oli parisataa kutsuvierasta. Aluksi puhui lähettiläs, mutta näyttelyn avasi varsinaisesti marsalkka Edward Śmigły-Rydz, Puolan epävirallinen johtaja. Nuoruudessaan taiteelle omistautunut ja taiteilijakoulutuksen saanut näyttelynavaaja ihastui erityisesti Alberto Saliettin maisemiin, ja lähettiläs pyysi lupaa saada lahjoittaa tälle yksi kyseisen maalarin teos.¹⁰²⁴ Näyttely suljettiin 28.12. Teosten pakkaus Helsinkiin siirtoa varten oli tarkoitus aloittaa heti seuraavana päivänä.¹⁰²⁵

5.7.4 Näyttely Helsingissä

Näyttelyn järjestäminen Taidehallissa ei olisi ollut mahdollista ilman opetusministeriöltä saatua avustusta. Kuten aikaisemmin olen todennut, ulkomaiset näyttelyt tuottivat useimmiten tappiota, jota oli vaikea kattaa omin määrärahoihin. Taidehallin Säätiö anoikin ministeriöltä raha-arpaisten voittovaroista ”tai muista saatavissa olevista varoista” 15 000 markkaa näyttelyn järjestämistä varten todeten, että vaikka se oli hyväksynyt Italian lähetystön tarjouksen, siltä puuttui omia varoja, joita ”tällainen, virallista laatua oleva ulkomainen taidenäyttely” tarvitsisi. Hakemuksen liitteenä oli näyttelyn budjetti, joka oli laadittu aikaisemmin järjestettyjen ulkomaisten näyttelyiden budjettien pohjalta. Sen mukaan pääsylipputuloina arvioitiin saatavan 10 000 markkaa, mutta menot oli arvioitu kaiken kaikkiaan 33 500 markaksi, jossa kuljetukset, vakuutukset, huollinta ja tullikäsittely merkitsivät jo 10 000 markan menoerää. Toinen

1022 R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop, Varsova 5.10.1937. No 2722. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1023 R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937, No 3924/1102; Dino Alfieri, Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Div. IV / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Poloniale, Rooma 20.11.1937, sähkö. N. 18331/99. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1024 R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937. No 3924/1102. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Lähettiläs otti lahjoitusasian uudelleen esiin maaliskuussa 1938 ja ilmoitti MinCulPopiin ne maalaukset, joista Śmigły-Rydz oli ollut erityisesti kiinnostunut. Hän myös kertoi, kuinka Varsovassa silloin auki olleesta ruotsalaisen taideteollisuuden näyttelystä oli lahjoitettu presidentille yksi esineistä. Ks. R. Legazione d'Italia in Polonia MinCulPopille ja tiedoksi MAE:lle, Varsova 11.3.1938, No 641/223. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1025 R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937. No 3924/1102. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

suuri kulu oli Taidehallin omat palkkaus-, lämmitys- ja muut menot näyttelyn aukioloaikana (11 500 mk). Näyttelyn arveltiin tuottavan tappiota siis peräti 23 500 markkaa. Jos siitä vähennetään anottu ja opetusministeriön myöntämä 15 000 markkaa, se olisi budjetin toteutuessa merkinnyt, että Taidehallille olisi jäänyt vielä 8 500 markan tappiot itse maksettaviksi.¹⁰²⁶ Taidehalli oli todennäköisesti normaaliin tapaan saamassa teosmyynnistä provisiota, joten se toisi sille hieman lisätuloja.

Normaalikäytännön mukaisesti opetusministeriö lähetti anomuksen Valtion kuvaamataidelautakunnalle lausuntoa varten.¹⁰²⁷ Lautakunnan lausunto on päivätty 5.1., vaikka se käsiteltiin sen kokouksessa vasta 9.2.1938. Asiasta oli ilmeisesti sovittu jäsenten kesken ilman kokousta, ja päätös hyväksyttiin jälkikäteen varsinaisessa kokouksessa. Joka tapauksessa lausunto saatiin viime tipassa. Lautakunta kannatti avustuksen myöntämistä. Kyseinen näyttely oli virallinen vastaanäyttely Suomen omalle viralliselle esittäytymiselle Italiassa. Italian valtio osallistui tuolloin kustannuksiin, samoin kuin se osallistuisi nyt Suomeen tulossa olevan näyttelyn kuluihin. Lautakunnan mielestä avustusanomukseen oli ”jo pelkästään kunniavelvollisuuden perusteella suostuttava”. Lautakunta ei uskonut, että näyttely voisi mitenkään tuottaa aineellista voittoa. Sen epäiltiin päinvastoin tuottavan tappiota, joten anotussa 15 000 markan summassa ei ollut ”tinkimisen varaa”.¹⁰²⁸

Bertel Hintze kertoi näyttelyn tulosta ensimmäisen kerran lehdistölle elokuun lopulla 1937 *Uudessa Suomessa*¹⁰²⁹ ja uudestaan esimerkiksi joulukuussa 1937 samassa lehdessä käydessään läpi lähiajan tulevia näyttelyitä. Hän mainitsi, että kevään näyttelykauden aloittaisi italialainen maisemamaalaustaiteen näyttely. ”En vielä tiedä, onko tämä näyttely ajateltu matkailumainosnäyttelyksi, lausui tri Hintze leikkillisesti, mutta sen olen saanut tietää, että siitä tulee edustava ja taiteellisesti merkittävä näyttely.”¹⁰³⁰ Näyttelyn tulo uutisoitiin sanomalehdissä muuten lähinnä muutamaa päivää ennen avajaisia, ja uutisissa kerrottiin näyttelyn järjestäjätahot.¹⁰³¹

Maisemataiteen näyttely täytti koko Taidehallin.¹⁰³² Se avattiin lauantaina 8.1.1938 klo 14 ”säteilevän kauniina talvipäivänä”, kuten Ludvig Wennervirta kirjoitti¹⁰³³. Eri lehdissä selostettiin tapahtumaa. Kutsuvierasjoukosta mainittiin Suomen tasavallan presidentti Kyösti Kallio, pääministeri A. K. Cajander vaimoineen, ulkoministeri Rudolf Holsti, Italian Helsingin-lähettiläs A. O. Koch, Torsten Stjernschantz ja Bertel Hintze, ulkoministeriön protokollapäällikkö Hakkarainen, Romanian ja Ruotsin lähettiläät sekä Italian, Saksan, Ranskan ja muiden lähetystöjen henkilökunnan edustajat sekä taiteilijakunta.¹⁰³⁴ Avajaisista julkaistiin

1026 Helsingin Taidehallin Säätiön anomus OPM:lle, Helsinki 19.11.1937. AD 1236/308 1937. OPMA. KA. Muita budjettiin merkittyjä menoja olivat tappio näyttelyluettelosta 2000,-, valokuvaukset, käännöstyöt ym. 1000,-, ilmoitukset ja mainosjulisteet 3000,-, avajais-, edustus- ym. kustannuksia 2000,-, näyttelyn ripustamiseen ja purkamiseen tarvittava ylivoimainen työvoima 1500,- ja valaistus 2500,-.

1027 OPM:n lausuntopyyntö VKltk:lle, Helsinki 25.11.1937 nro 2696. AD 1236/308 1937. OPMA. KA.

1028 VKltk:n lausunto 5.1.1938. AD 1236/308 1937. OPMA. KA; VKltk:n kokouksen 9.2.1938 pöytäkirja § 2 ja liite 1. Pöytäkirjat 1918–1938 liitteineen. VKltkA. KA. Lausunnon allekirjoittivat puheenjohtaja Wilho Sjöström ja sihteeri Edvard Richter.

1029 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” US 28.8.1937.

1030 ”Taidepalsta. Taidehalli varattu koko ensi vuodeksi ja suurimmaksi osaksi v:tta 1939. Viettää ensi keväänä 10-vuotisjuhlaansa.” US 10.12.1937.

1031 Ks. esim. ”Kirjallisuus ja taide. Taidenäyttelyt. Italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely.” HS 6.1.1938; ”Taidepalsta.” US 6.1.1938.

1032 S. T–It., ”Utställning av italiensk landskapskonst öppnas i dag.” Hbl 8.1.1938.

1033 L. W., ”Italian nykyaikaisen maisemamaalauksen näyttely. Noin parisataa teosta näytteillä.” Ajan Suunta 9.1.1938.

1034 E. Richter., ”Italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa.” HS 9.1.1938; ”Den italienska konstutställningen öppnad. Republikens president, regeringsmedlemmarna och diplomatkåren närvarande.” Hbl 9.1.1938; ”Taidehallissa yleisöä tungokseen asti tutustumassa Italian aurinkoisiin maisemiin. Italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttelyn avajaiset.” US 9.1.1938.

myös kuvia, kuten yleensä oli tapana ulkomaisten näyttelyiden ollessa kyseessä.¹⁰³⁵ *Uudessa Suomessa* kerrottiin, että Taidehalli oli täynnä yleisöä ja siellä kuuli kaikkia Euroopan kieliä, ”kun innostunut yleisöjoukko tarkasteli Italian aurinkoisia maisemia”. ”Elegantin diplomaattikunnan” joukossa liikkuvat suomalaisen taiteilijakunnan edustajat, jotka nyt saattoivat tutustua jälleen uuteen puoleen italialaisessa taiteessa; lehti otti esiin aikaisemmin nähdyt *Il Novecento Italianon* ja italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyt.¹⁰³⁶ Syksyllä 1937 suunniteltiin Helge von Knorringin antamien tietojen perusteella, että Antonio Maraini tulisi Helsinkiin näyttelyn avajaisiin ja pitäisi täällä esitelmiä,¹⁰³⁷ mutta se ei toteutunut.¹⁰³⁸

Varsinaisen avajaispuheen piti opetusministeri Uuno Hannula suomeksi ja saksaksi. Hän korosti Italian kulttuurin eri aikoina luomaa ”ehtymätöntä aarreaittaa” ja Italian merkitystä suomalaisille taiteenharastajille. Klassinen sivistys oli vuosisatoja ollut hallitseva voima henkisessä elämässämme, ja sen merkitys näytti olevan uudelleen kasvamassa. Hannulan mukaan suomalaisilla oli ”tällä kertaa onni olla mukana näyttelyssä”, jonka järjestämiseen olivat vaikuttaneet kolme Italian ministeriötä. Hän painottikin, että Suomen oli lähinnä kiittäminen ”Italian hallitusta siitä ystävällisyydestä ja huomaavaisuudesta, jota se on tahtonut tämän näyttelyn kautta maattamme kohtaan osoittaa”. Hannula käsitteli kulttuurin merkitystä kansakuntien välisissä suhteissa ja niiden osuutta nimenomaan hyvien suhteiden luojana: ”Näinä aikoina on paljon sellaista, mikä on omiaan kansojen välistä vuorovaikutusta haittaamaan. Mutta onneksi on myöskin rakentavia tekijöitä, jotka ovat omiaan tätä vuorovaikutusta edistämään. Sellaisiin kuuluu kulttuuri, kansoja yhdistävänä, inhimillistä elämää eteenpäin vievänä voimana. Suomen kansa iloitsee jokaisesta teosta, joka tarkoittaa rauhanomaisten suhteitten lujittamista ja sellaisena tapauksena se tervehtii myöskin tätä näyttelyä, joka minulla on kunnia julistaa avatuksi.”¹⁰³⁹

Italian lähettiläs A. O. Koch tervehti sen jälkeen vieraita ja kiitti kaikkia tavalla tai toisella näyttelyn tekoon osallistuneita sekä kertoi lyhyesti Italian taiteen silloisesta suuntauksesta. Wennervirran mukaan Koch esitteli näyttelyn edustavan taidetta, joka oli syntynyt ”vastaliikkeenä aikaisempaa levotonta, rikkiäistä dynaamista taidetta vastaan”. Jälkimmäiseen ryhmään hän laski muun muassa kubismin ja futurismin. Ilmeisesti Wennervirran oma lisäys oli se, että näissä uusissa pyrkimyksissä olisi toivottavaa nähdä samoja piirteitä kuin Saksan silloisessa taiteessa. Koch esitti puheessaan toiveen, että näyttelykierroksella voisi kokea, että ”aurionkimallus” hänen ”kaukaisesta” kotimaastaan saa-

1035 ”Den italienska konstutställningen öppnad. Republikens president, regeringsmedlemmarna och diplomatkåren närvarande.” Hbl 9.1.1938.

1036 ”Taidehallissa yleisöä tungokseen asti tutustumassa Italian aurinkoisin maisemiin. Italialaisen maisemamaalauksien näyttelyn avajaiset.” US 9.1.1938.

1037 Helge von Knorring Bertel Hintzelle, Rooma 2.10.1937. Kansio 12. Saapuneet kirjeet. BHA. KKA.

1038 Maraini ilmoitti jo 5.10.1937 MinCulPopiin, ettei hän voi matkustaa ripustamaan teoksia. Hänestä se ei ollutkaan välttämätöntä, koska hän uskoi, että näyttelypaikkojen johtajat osaisivat tehdä sen. Antonio Maraini Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle, Direttore generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop, Rooma 5.10.1937. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

1039 ”Den italienska konstutställningen öppnad. Republikens president, regeringsmedlemmarna och diplomatkåren närvarande.” Hbl 9.1.1938; E. Richter, ”Italialaisen maisemamaalauksien näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa.” HS 9.1.1938; ”Taidehallissa yleisöä tungokseen asti tutustumassa Italian aurinkoisin maisemiin. Italialaisen maisemamaalauksien näyttelyn avajaiset.” US 9.1.1938. Avajaisista ja Hannulan puheesta kirjoitti myös Wennervirta *Ajan Suunnassa*, ks. L. W., ”Italian nykyaikaisen maisemamaalauksen näyttely. Noin parisataa teosta näytteillä.” *Ajan Suunta* 9.1.1938.

vuttaisi kävijät näissä taideteoksissa.¹⁰⁴⁰ *Hufvudstadsbladetissa* kuvailtiin, kuinka taideteoksissa ”Italian aurinkoiset seudut” olivat Taidehallin seinillä, ja käytiin läpi tunnettuja paikkoja tyyliin ”kuin vanhat tuttavat kiipesivät talot pitkin Vesuviuksen rinteitä”. Muita mainittuja paikkoja olivat Venetsia ja Pisa. Näyttely oli ”Italia pienoiskoossa”, ja ”[i]massa oli aurinkoa ja kesää...”¹⁰⁴¹

Lähettiläs raportoi näyttelystä Italian ulkoministeriöön ja MinCulPopiin muutama päivä avajaisten jälkeen. Hänen mukaansa Varsovan-lähetystön ripeän toiminnan ansiosta teokset oli saatu Suomeen niin nopeasti, että avajaisia ei ollut tarvinnut siirtää kuin viisi päivää suunnitellusta tammikuun 3. päivästä. Hän kertoi avajaisvieraista ja Hannulan avajaispuheesta, jossa tämä kiitti Italian valtiota kohteliaasta ja ystävällisestä eleestä ja korosti italialaisen vanhan ja uuden taiteen jatkuvaa vaikutusta suomalaiseen taiteeseen ja maiden välisten kulttuurisuhteiden sydämellisyyttä. Koch kertoi tuoneensa tilaisuuteen Italian valtion ja erityisesti ulko- ja kansankulttuuriministereiden tervehdyksen. Hän uskoi, että näyttely lisäisi osaltaan Italian kansan taiteen ja hengen tuntemusta Suomessa.¹⁰⁴² Koch järjesti puolisoineen Taidehallissa 21.1. teetilaisuuden, johon kutsuttiin muun muassa pääministeri Cajander, opetusministeri Hannula, ulkoministeri Holsti sekä diplomaattikuntaa ja taiteilijoita.¹⁰⁴³

Näyttely oli auki 9.–23.1. arkisin kello 11–17 ja sunnuntaisin 11–16. Sunnuntaisin klo 11–12 pääsi sisään puoleen hintaan. Normaali- liput maksoivat 10 markkaa.¹⁰⁴⁴ Näyttelyn päätyttyä teosten oli tarkoitus lähteä viimeistään 26.1. ja olla perillä Kaunasissa 31.1. Siirron järjestämiseksi Koch oli suoraan yhteydessä lähetystöön Kaunasissa.¹⁰⁴⁵ Näyttelyn muusta kierrosta kirjoitettiin suomalaislehdissä vähän. Näyttelyn merkitystä ehkä haluttiin korostaa antamalla kuva sen ainutkertaisuudesta. Tosin esimerkiksi *Helsingin Sanomien* Edvard Richter kertoi arvostelunsa lopuksi näyttelyn kierrosta.¹⁰⁴⁶

5.7.5 Näyttely Kaunasissa, Riassa ja Tallinnassa

Näyttely avattiin Kaunasissa nopeasti, ja jo 1.2.1938 järjestettiin avajaiset lehdistölle. Paikalla oli Italian lähettiläs henkilökuntineen ja näyttelykomitean jäsenet.¹⁰⁴⁷ Varsinaiset viralliset avajaiset pidettiin seuraavana päivänä, ja näyttely suljettiin 20.2. Maalaukset lähtivät Kaunasista kohti Riikaa jo 22.2.¹⁰⁴⁸

Riassa näyttelyn valmisteluihin osallistui muiden näyttelymaiden tapaan Italian lähetystö.¹⁰⁴⁹ Se tilasi MinCulPopilta 1200 latviankie-

- 1040 L. W., ”Italian nykyaikaisen maisemamaalauksen näyttely. Noin parisataa teosta näytteillä.” *Ajan Suunta* 9.1.1938.
- 1041 ”Den italienska konstutställningen öppnad. Republikens president, regeringsmedlemmarna och diplomatkåren närvarande.” *Hbl* 9.1.1938.
- 1042 A. O. Koch / R. Legazione d’Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. *Telespresso* 39/18. ”Mostra del paesaggio italiano.” *Pos.* 10/24 1938. *Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.*
- 1043 ”Italian lähettilään kutsut Taidehallissa.” *HS* 22.1.1938.
- 1044 Ks. esim. Taidehallin mainos näyttelystä. *HS* 19.1.1938; ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely.” *HS* 9.1.1938; ”Taidenäyttelyt. Italialainen maisemamaalauksen näyttely Taidehallissa.” *HS* 13.1.1938; ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely Taidehallissa.” *HS* 19.1.1938; ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely suljetaan.” *HS* 23.1.1938; ”Konstrevyn. Den italienska konstutställningen.” *Hbl* 9.1.1938; ”Konstrevyn. Den italienska utställningen.” *Hbl* 13.1.1938; ”Konstrevyn. Italienska konstutställningen.” *Hbl* 16.1.1938; ”Taidepalsta. Taidenäyttelyt.” *US* 9.1.1938 ja 16.1.1938; ”Taidepalsta. Italialainen näyttely.” *US* 19.1.1938; ”Taidepalsta.” *US* 23.1.1938.
- 1045 A. O. Koch / R. Legazione d’Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. *Telespresso* 39/18. ”Mostra del paesaggio italiano.” *Pos.* 10/24 1938. *Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.*
- 1046 E. Richter, ”Italialaisen maisemamaalustaiteen näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa.” *HS* 9.1.1938.
- 1047 R. Legazione d’Italia in Lituania MAE:lle, Kaunas 1.2.1938, sähkö. ”Mostra del paesaggio italiano.” *Pos.* 10/24 1938. *Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.*
- 1048 R. Legazione d’Italia in Lituania MinCulPopille ja tiedoksi MAE:lle, Kaunas 25.2.1938. *Telespresso* n. 118. ”Mostra del paesaggio italiano.” *Pos.* 10/24 1938. *Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.*
- 1049 Delfino Rogeri / R. Legazione d’Italia in Lettonia *Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, Div. II /MinCulPop* ja tiedoksi MAE:lle, Riika 29.1.1938. *Telespresso* n. 77/II. ”Mostra del paesaggio italiano.” *Pos.* 10/24 1938. *Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.*

- 1050 Luetteloita saatiin ilmeisesti enemmän, sillä myytyjen määräksi ilmoitettiin 1288 kappaletta. Ks. Delfino Rogeri / R. Legazione d'Italia in Lettonia Dir. Gen. per i Servizi Propagandalle / MinCulPop ja tiedoksi MAE:lle, Riika 28.3.1938. Tele-spresso n. 232/22. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1051 Delfino Rogeri / R. Legazione d'Italia in Lettonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. II / MinCulPop ja tiedoksi MAE:lle, Riika 29.1.1938. Tele-spresso n. 77/11. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1052 Delfino Rogeri / R. Legazione d'Italia in Lettonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. II / MinCulPop ja tiedoksi MAE:lle, Riika 28.3.1938. Tele-spresso n. 232/22. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1053 Delfino Rogeri / R. Legazione d'Italia in Lettonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. II / MinCulPop ja tiedoksi MAE:lle, Riika 28.3.1938. Tele-spresso n. 232/22. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1054 Antonio Maraini Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle, Direttore generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop, Firenze 13.3.1938; Stefani Speciale (uutistoimiston katsaus näyttelystä), Ufficio per gli Stati Baltici, Riga, Telegramma S.S. per posta. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 1055 Suunnitelma näyttelyajoista ks. Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle, Direttore Generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop Antonio Marainille, Rooma 15.11.1937. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 1056 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop Antonio Marainille, Rooma 10.5.1938. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- 1057 R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop, Varsova 5.10.1937. No 2722. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

listä näyttelyluetteloa¹⁰⁵⁰, minkä lisäksi toivottiin, että ministeriö painataisi julisteita, joihin tulisi näyttelyn luonnetta valaisevia kirjoituksia ja järjestäjien nimet. Latviassa oli ollut aikaisemmin tapana ulkomaisten näyttelyiden avajaisiin tehdä kunniavieraskutsuja ja erikseen maksullisia propagandakutsuja. Lähetystön mukaan niin olisi hyvä tehdä nytkin, ja se ehdotti 600 kunniavieraskutsun ja 1000 propagandakutsun painamista tavallisten maksullisten pääsylippujen lisäksi.¹⁰⁵¹

Näyttely oli esillä Riian kaupunginmuseossa. Ennakkoavajaiset taidekriitikoille järjestettiin 25.2. ja viralliset avajaiset 26.2. Avajaisissa puhuivat Latvian opetusministeri ja Italian Riian-lähettiläs, ja läsnä olivat lisäksi ulko- ja sosiaaliministerit, kaupunginjohtaja, diplomaattikuntaa, erilaisia virallisia tahoja edustavia henkilöitä ja intellektuellipiirien jäseniä. Näyttely suljettiin 20.3.¹⁰⁵² Näyttelyn moraalinen ja materiaallinen tilinpäätös oli lähettilään mukaan erittäin tyydyttävä,¹⁰⁵³ ja myös näyttelyn järjestäjille välittyi kuva onnistuneesta näyttelystä.¹⁰⁵⁴

Viimeisenä näyttelypaikkana oli Tallinna, jossa se oli esillä maaliskuuhun 1938¹⁰⁵⁵. Siitä on italialaisissa arkistoissa vain harvoja asiakirjoja. Joka tapauksessa Marainille toimitettiin kahden virolaisissa lehdissä julkaistun arvostelun käännökset.¹⁰⁵⁶

5.7.6 Näyttelyn sisältö ja teosmyynti

Näyttelyn suunnitteluvaiheessa ja ennakkotiedoissa mainittiin, että suuri osa näyttelyn teoksista olisi museotöitä. Näyttely ei kuitenkaan toteutunut tällaisena. Italian Varsovan-lähetystö esitti sisällöstä toiveita ja jopa valituksia, ja niihin saadut vastaukset kertovat syistä, miksi näyttelystä tulikin erilainen kuin alun perin oli ajateltu. Lokakuun alussa 1937 Italian Varsovan-lähetystöstä kirjoitettiin, että näyttelyssä olisi hyvä olla mukana jonkun tunnetun renessanssitaiteilijan teoksia, jotta se menestyisi mahdollisimman hyvin. Puolassa oltiin nimittäin erityisen kiinnostuneita Italian renessanssitaiteesta. Lähettiläs halusi myös huomauttaa, että Varsovassa aikaisemmin esillä olleessa Ranskan taiteen näyttelyssä, vaikka se käsitti pelkästään modernia taidetta, oli ollut mukana vain kansainvälisesti erittäin tunnettuja taiteilijoita, kuten Degas, Renoir, Gauguin, Modigliani, Picasso jne.¹⁰⁵⁷ Joukossa oli siis myös italialainen taiteilija, Modigliani.

Varsovan lähetystö lähetti MinCulPopille osoittamansa toiveen tiedoksi myös Italian ulkoministeriöön. Lähetystö uskoi, että jos näyttelyyn saataisiin erittäin tunnettujen taiteilijoiden sekä jonkun tunnetun renessanssitaiteilijan teoksia, se menestyisi varmasti ja vältettäisiin mahdollinen negatiivinen vertailu Varsovassa aikaisemmin esillä olle-



ALBERTO SALIETTIN maalaus *Ligurialainen maisema* (1931) os-tettiin Ateneumin taidekokoelmin modernin italialaisen maisema-maalauksien näyttelystä tam-mikuussa 1938. Salietti oli jo toista kertaa mukana Suomeen tuodussa näyttelyssä, sillä hänen teoksiaan oli jo vuoden 1931 // *Novecento Italianon* näyttelyssä.

KUVA: VTM/KKA/ASKO PENNA.

siin ulkomaisiin näyttelyihin. Jos näyttelyä ei voitaisi koota esitettyjen toiveiden mukaan, lähetystön mielestä olisi parempi peruuttaa se kokoon.¹⁰⁵⁸ Varsovassa oltiin selvästi samanlaisissa tunnelmissa kuin Italiassa järjestettäessä Italian modernin taiteen näyttelyä Pariisissa vuonna 1935 yhtä aikaa Italian 1200–1700-lukujen taiteen suurnäyttelyn kanssa. Italia joutui epäedulliseen vertailuasemaan niin suhteessa omaan aikaisempaan taiteeseensa kuin ranskalaiseen moderniin ja nykytaiteeseen. Lähetystön kirjeen ja siinä esitettyjen sisältötoiveiden johdosta ulkoministeriö otti yhteyttä MinCulPopiin pyytäen siltä lausuntoa asiasta.¹⁰⁵⁹

MinCulPop vastasi ulkoministeriön kyselyyn 8.II. ja kertoi, että suunniteltu maisemataidennäyttely koostuisi valikoimasta parasta oman ajan kansallista taidetta. Näyttelyyn oli mahdotonta ottaa mukaan teoksia museokokoelmista, koska peräkkäiset kuljetukset pohjoisessa ilmas-tossa olisivat liian vaarallisia museoiden teoksille ja renessanssin aarteille. Toiseksi ei ollut varmaa, olisiko Tallinnassa, Riassa ja Kaunasissa tiloja, jotka olisivat sopivia arvokkaiden vanhojen maalausten säilyttämiseen. Kolmanneksi tekeillä oli myös muita suuria näyttelyitä, joihin tarvittiin museoiden teoksia. Sellaisia olivat Berliiniin suunniteltu suuri näyttely sekä italialaisen muotokuvan näyttely, joka seuraavana talvena olisi esillä Belgradissa ja jolla kreivi Cianon ohjeiden mukaisesti tuli olla ”poliittisen

1058 R. Legazione d'Italia in Polonia MAE:lle, Varsova 7.10.1937. Telespresso N. 2730/862. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1059 Dir. Gen. Affari Commerciali / MAE MinCulPopille, Rooma 19.10.1937. Telespresso N. 236283/1240. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

arvovallan erityinen luonne”. Museoiden merkkiteoksia ei voitaisi lainata näyttelyihin niin pitkäksi aikaa. Vanhojen teosten mukaan ottaminen lisäisi myös huomattavasti kustannuksia, koska vakuutusmaksut olisivat suuremmat, teokset vaatisivat erityispakkaukset ja niiden mukana tulisi lähettää erityisasiantuntija. Kirjeen lopuksi MinCulPop totesi, että jos Varsovan lähetystö halusi pysyä vaatimuksissaan, ainoa mahdollisuus oli peruuttaa näyttelyn meno Varsovaan.¹⁰⁶⁰ Muutama päivä myöhemmin MinCulPop lähetti Varsovaan ministeri Alfierin nimissä myös sähkösen, jossa selviteltiin näyttelyn sisältöä ja kerrottiin sen koostuvan 150 taiteelliselta arvoltaan ensiluokkaisesta taideteoksesta, jotka oli valinnut erityisen jury Venetsian biennaalissa.¹⁰⁶¹

Suomessakin Bertel Hintze kertoi elokuun lopulla 1937, että näyttelyn teokset valittaisiin italialaisista museoista,¹⁰⁶² mutta kertoessaan siitä seuraavan kerran lehdessä joulukuussa, hän ei maininnut enää mitään näyttelyn teosten ajallisesta kattavuudesta tai museoista.¹⁰⁶³ Elokuussa hän oli kertonut teosten olevan 1800- ja 1900-luvulta, mikä todennäköisesti pitääkin paikkansa, sillä osa osallistujista kuului jo 1800-luvulla aloittaneeseen sukupolveen. Suomessa ei kommentoitu lainkaan sitä, että ensitiedoista poiketen näyttelyyn ei kuulunut museoiden teoksia.

Italian Varsovan-lähettiläs toi raportissaan esiin, että puolaisten taidekriitikoiden joukossa oli yleinen käsitys, että vuonna 1935 Varsovassa järjestetty italialainen näyttely oli ollut tasoltaan parempi kuin maisemataiteen näyttely.¹⁰⁶⁴ MinCulPop pyysi Antonio Marainilta lausunnon tästä kritiikistä ja välitti sen sitten Varsovaan ja ulkoministeriöön. Marainin mukaan vuoden 1935 näyttelyä ja tätä näyttelyä ei voinut verrata toisiinsa. Varhaisempi näyttely oli ”täydellinen” maalausten, veistosten, grafiikan, piirustuksien ja taideteollisuuden esittely, jota valmistettiin vuodesta 1934 asti valiten parhaat biennaalissa esillä olleet teokset. Valintoja varten Puolasta vieraili Italiassa ulkomailla järjestettävien näyttelyiden komissaari ja Maraini matkusti näyttelyn mukana Varsovaan niin, että se saatiin ripustettua mahdollisimman hyvin. Maisemataiteen näyttely sen sijaan rajoittui vain maalaustaiteeseen ja siinäkin vain maisemiin. Se enemmänkin dokumentoi Italian luonteenomaisia piirteitä kuin olisi esitelty senhetkistä kansallista taiteellista liikettä. Mitä tuli toiveisiin saada mieluummin retrospektiivinen kuin nykyaikaisen näyttely, Maraini pyysi muistamaan, että taiteen historiaan kuuluvia teoksia voitiin lainata museoista ja kokoelmista vain poikkeustapauksissa ja harvoin. Valittu linja oli oikea nimenomaan kiertonäyttelylle, sillä tällaisia teoksia oli helpompaa ja halvempaa kuljettaa paikasta toiseen. Maraini

1060 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop Dir. Gen. Affari Commerciali / MAE, Rooma 8.11.1937. Telespresso N. 913410. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. MAE lähetti vastauksen tiedoksi Varsovan lähetystöön. Ks. Dir. Gen. Affari Commerciali / MAE R. Legazione d'Italia in Poloniale, Rooma 15.11.1937. Telespresso N. 239428/26. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1061 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Poloniale, Rooma 20.11.1937, sähkö. N. 18331/99. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1062 ”Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti.” US 28.8.1937.

1063 ”Taidepalsta. Taidehalli varattu koko ensi vuodeksi ja suurimmaksi osaksi v:tta 1939. Viettää ensi keväänä 10-vuotisjuhlaansa.” US 10.12.1937.

1064 R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937. No 3924/1102. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

halusi myös korostaa, että näyttelyn jury oli tyytyväinen näyttelyn tasoon.¹⁰⁶⁵ Marainin lausunto oli ristiriidassa MinCulPopin marraskuussa 1937 antaman lausunnon kanssa; sen mukaanhan näyttelyssä oli oman ajan parasta kansallista taidetta.

Näyttelystä tehtiin siis elossa olevien taiteilijoiden näyttely, ja se nimettiin ainakin Suomessa modernin italialaisen maisemataiteen näyttelyksi. Mukana oli 53 taiteilijaa,¹⁰⁶⁶ ja teoksia oli sen tullessa Helsinkiin luettelon mukaan 149. Kyseessä oli siis huomattavasti suurempi kokonaisuus kuin naistaiteilijoiden näyttely. *Il Novecento Italianon* näyttelyssä taiteilijoita oli yksi vähemmän, 52, mutta teoksia oli enemmän eli 182. Kaikki osallistujat olivat miehiä. Heistä vain kolme oli osallistunut myös vuoden 1931 näyttelyyn, Raffale De Grada, Pippo Rizzo ja Alberto Salietti¹⁰⁶⁷. Kun vakuudeksi siitä, että näyttelyyn oli otettu mukaan vain elossa olevia taiteilijoita, jokaisen kohdalle on luetteloon painettu asuinpaikkakunnan lisäksi katuosoite. Näyttelyn jury kutsui taiteilijat ja teki sitten valinnan mukaan lähteneiden tarjoamista teoksista.¹⁰⁶⁸ Näyttelyä täydennettiin sen kierron aikana eli uusia teoksia lähetettiin esimerkiksi Riikaan aikaisemmissa näyttelypaikoissa myytyjen tilalle. Sinne lähetettiin myös sellaisten taiteilijoiden teoksia, jotka eivät olleet mukana sitä edeltäneissä kaupungeissa.¹⁰⁶⁹

Valtaosa teoksista oli öljymaalauksia; Helsingissä joukossa oli vain kolme temperaa, kolme akvarellia ja kolme vesikynäpiirroksiksi luonnehdittua teosta. Kultakin taiteilijalta oli yhdestä seitsemään teosta. Seitsemän työtä oli vain venetsialaiselta Italico Brassilta ja perugialaiselta Gherardo Dottorilta. Helsingin näyttelyn taiteilijoista yhdeksän asui Milanossa ja saman verran Venetsiassa. Roomasta oli mukana viisi taiteilijaa, Firenzestä neljä sekä Torinosta ja Napolista kolme. Muita useamman kuin yhden taiteilijan paikkakuntia olivat Livorno (2) ja Palermo (2). Näyttäisi siltä, että Pohjois-Italian taidepiirit olivat dominoivasti edustettuina näyttelyssä.

Italialaisista lähteistä ei selviä, miksi näyttelyn teemaksi valittiin juuri maisemataide. Mukana oli Hintzenkin esittämä ajatus matkailumainoksesta, sillä Antonio Maraini toi esiin näyttelyn turisteja houkuttelevan luonteen.¹⁰⁷⁰ Kuuluisien kaupunkien ja seutujen, joissa jotkut katsojista olivat käyneetkin, ajateltiin lisäävän näyttelyn vetovoimaa. *Uusi Suomi* esitti oman näkemyksensä asiasta. Sen mukaan ajatus näyttelyn järjestämi-

¹⁰⁶⁵ Antonio Maraini Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle, Direttore generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop, Firenze 1.1.1938. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM; Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Poloniale ja MAE:lle, Rooma [ennen 19.1.1938]. Telespresso N. 900458. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹⁰⁶⁶ Näyttelyn taiteilijat olivat Orazio Amato, Mario Bacchelli, Ettore Bocchini, Italico Brass, Guido Cadorin, Alberto Caffassi, Amerigo Canegrati, Alfredo Cappellini, Michele Cascella, Giuseppe Casciaro, Guido Casciaro, Leo Castro, Alessandro Cattaneo, Raffaele Collina, Edoardo Maria Colucci, Mario Cortiello, Domenico Cucchiari, Domenico De Bernardi, Raffaele De Grada, Astolfo De Maria, Mario Disertori, Gherardo Dottori, Giuliano Emprin, Augusto Gardelli, Teo Giannotti, Giovanni Guerrini, Beppe Guzzi, Umberto Lelloni, Guido Montezemolo, Dario Neri, Vittorio Nomellini, Giuseppe Novello, Enrico Ortalani, Alessandro Pomi, Carlo Prada, Emanuele Rambaldi, Pippo Rizzo, Paolo Rodocanachi, Bortolo Sacchi, Alberto Salietti, Ferruccio Scattola, Fioravanti Seibezzi, Guido Spadolini, Pierangelo Stefani, Carlo Terzolo, Mario Vellani Marchi, Teodoro Wolf Ferrari ja Giovanni Zannacchini.

¹⁰⁶⁷ Signe Tandefelt ja Edvard Richter kirjoittivat väärin, että ainoastaan Salietti oli ollut aikaisemmin mukana. He myös antoivat taiteilijoiden määräksi 48. Ks. E. Richter, "Italialaisen maisemamaalaustaitteen näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa." HS 9.1.1938; S. T.-lt., "Utsällning av italiensk landskapskonst öppnas i dag." Hbl 8.1.1938.

¹⁰⁶⁸ Tämä selviää Antonio Marainin arkiston asiakirjoista. Ks. UA Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

¹⁰⁶⁹ Romolo Bazzoni / Biennale di Venezia, Venetsia 16.2.1938 Antonio Marainille; Antonio Maraini Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle, Direttore Generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop, Firenze 16.2.1938. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM. Riikaan lähetettiin 15 teosta, 11 Roomasta ja neljä Venetsiasta. Jälkimmäisten tekijät olivat näyttelyssä uudet taiteilijat Neno Mori, Rino Villa ja Luigi Cobiainco.

¹⁰⁷⁰ Antonio Maraini Andrea Geisser Celesia di Vegliascolle, Direttore Generale per i Servizi della Propaganda / MinCulPop, Firenze 1.1.1938. UA 14 Mostre del paesaggio italiano circolante a Polonia, Helsinki, Tallin, Kaunas, Riga. Fondo Antonio Maraini. GNAM.

- 1071 ”Taidehallissa yleisöä tungokseen asti tutustumassa Italian aurinkoisiin maisemiin. Italialaisen maisemamaalustaitteen näyttelyn avajaiset. US 9.1.1938.
- 1072 S., ”Den italienska utställningen.” Sv. Pr. 15.1.1938.
- 1073 R. Legazione d'Italia in Lituania MinCulPopille ja tiedoksi MAE:lle, Kaunas 25.2.1938. *Telespresso* n. 118. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1074 Delfino Rogeri / R. Legazione d'Italia in Lettonia Dir. Gen. per i Servizi Propagandalle / MinCulPop ja tiedoksi MAE:lle, Riika 28.3.1938. *Telespresso* n. 232/22. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1075 Helsingin Taidehallin myyntikirja 1928–1939. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa; A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 25.1.1938. *Telespresso* 96/41. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE; *Modernin italialaisen maisemamaalustaitteen näyttely 1938* (teostiedot ja hinnasto); ”Taidenäyttelyt. Italialainen taidenäyttely suljetaan.” HS 23.1.1938.
- 1076 Helsingin Taidehallin myyntikirja 1928–1939. Helsingin Taidehallin hallussa oleva Taidehallin arkiston osa; A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 25.1.1938. *Telespresso* 96/41. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE; *Modernin italialaisen maisemamaalustaitteen näyttely 1938* (teostiedot ja hinnasto).
- 1077 STY:n ostolautakunta OPM:lle, Helsinki 20.1.1938 ja OPM STY:n ostolautakunnalle, Helsinki 21.1.1938. AD 129/30. OPMA. KA ja STY:n arkistoon lokakuussa 2007 lisätyt asiakirjat. STYA I. KKA; ”Uusia ostoja Ateneumin kokoelmiin.” HS 21.1.1938.
- 1078 Nerin maalaus on nykyisin taide-teosrekisterissä nimellä *Sienan näköala*, öljy vanerille, 74,5 × 100 cm, A III 2247. Saliettin maalaus vuodelta 1931 on säilyttänyt saman nimen kuin sillä oli näyttelyssä. Teokset tiedot: öljy, 49,5 × 60 cm, A III 2248.

sestä syntyi, koska vuoden 1931 *Il Novecento Italianon* näyttely oli esitellyt pääasiassa figuurimaalausta.¹⁰⁷¹ Samaa mieltä oli Sigrid Schauman, jonka mukaan toisena syynä oli se, että Suomi oli omassa Italiaan viedyssä näyttelyssään profiloitunut nimenomaan maisemataiteen maana.¹⁰⁷² Nämä näkemykset olivat Suomi-keskeisiä ja lähtivät siitä, että näyttely olisi koottu nimenomaan Suomea ajatellen. Ne eivät ottaneet huomioon italialaista näyttelyvaihtoa sen koko laajuudessa, eikä sitä, että näyttely kiersi useammassa maassa. Näyttelyn teemaan kiinnitettiin joka tapauksessa paljon huomiota myös suomalaisissa lehdissä.

Modernin maisemataiteen näyttelyn kaikki teokset olivat myynnissä. Varsovasta ei ole myyntitietoja, mutta Kaunasissa myytiin neljä maalausta ja lisäksi noin satakunta lähetystön italialaiselta yritykseltä tilaamaa valokuvaa Italian taiteen mestariteoksista.¹⁰⁷³ Riiassa myytiin viisi teosta, ja ostajien joukossa olivat valtion museo ja kaupunginmuseo. Kuudennestakin maalauksesta tehtiin tarjous, jota taiteilija ei kuitenkaan hyväksynyt.¹⁰⁷⁴

Helsingin näyttelystä myytiin yhteensä yhdeksän teosta, ja yhteinen myyntisumma oli 42 525 markkaa eli 14 800 liiraa.¹⁰⁷⁵ Myynti oli hyvää, mutta ei kuitenkaan näyttelyn kokoon suhteutettuna yhtä vilkasta kuin naistaiteilijoiden näyttelyssä. Myydyt teokset olivat Alberto Caffassin *Castelvecchio di Rocca Barbena*, Domenico De Bernardin *Stresa*, Giuliano Emprinin *Aamu Lago Maggiorella*, Guido Montezemolon *Rooma: Ponte Sant'Angelo*, Dario Nerin *Siena: näköala*, Vittorio Nomellin *San Nicolò -tori (Piazzetta di San Nicolò)*, Enrico Ortalanin *Tori Caprilla*, Alberto Saliettin *Ligurialainen maisema* sekä Guido Spadolinin *Toskanalaista maaseutua*. Kaikki ostetut teokset olivat öljymaalauksia. Näyttelyn teosten hintahaitari oli suuri: 1 450 markasta 57 500 markkaan. Hintaverailun helpottamiseksi voi mainita, että näyttelyn 149 teoksesta 33 maksoi 10 000 markkaa tai enemmän. Ostetut teokset olivat hinnaltaan 1 450 markasta 10 000 markkaan.¹⁰⁷⁶

Suomen Taideyhdistyksen ostolautakunta anoi 20.1.1938 päivätyssä kirjeessään opetusministeriöltä lupaa käyttää Taideyhdistykselle myönnettyistä raha-arpajaisten voittovaroista 17 200 markkaa kahden teoksen ostamiseen Ateneumin taidekokoelmiin. Lautakunta perusteli hakemustaan sillä, että teokset toisivat ”kiintoisan lisän kokoelmiin” ja edustivat hyvin italialaista nykymaalustaidetta, jota kokoelmissa oli ennestään vain yksi teos, vuoden 1931 näyttelystä ostettu Massimo Campiglin *Tytönpää*. Ministeriö suostui anomukseen,¹⁰⁷⁷ ja teokset, Dario Nerin 10 000 markkaa maksanut *Näköala Sienasta* ja Alberto Saliettin *Ligurialainen maisema*,¹⁰⁷⁸ hinnaltaan 7 200 mk, hankittiin. Suomen Tai-

deyhdistyksellä oli vuonna 1938 käytössään raha-arpajaisten voittovaroja yhteensä 489 556,80 markkaa, joista 416 500 mk käytettiin teosostoihin. Osa summasta oli siirtoa edelliseltä vuodelta. Eduskunnan vuodelle 1938 myöntämä 275 000 mk oli tarkoitettu pääasiallisesti kotimaisen taiteen hankkimiseen, mutta myös teosten ostamiseen Suomessa pidetyistä ulkomaisista näyttelyistä.¹⁰⁷⁹ Ostot Ateneumiin uutisoitiin lehdissä.¹⁰⁸⁰ Kolmaskin teos päättyi aikanaan museoon; kyseessä oli Amos Andersonin ostama Vittorio Nomellinin maalaus, joka kuuluu Amos Andersonin taidemuseon kokoelmiin.¹⁰⁸¹

Kyseisen vuoden aikana Suomen Taideyhdistys osti ulkomaista taidetta Italian-näyttelyn lisäksi kolmesta Helsingissä olleesta näyttelystä. Bäcksbäckan taidesalongissa järjestetystä ranskalaisen nykytaiteen näyttelystä ostettiin peräti viisi teosta ja Taidehallissa maaliskuussa 1938 pidetystä unkarilaisesta taidenäyttelystä neljä maalausta. Lisäksi Taidehallissa järjestetystä norjalaisen taiteen näyttelystä hankittiin neljä maalausta. Vuonna 1938 saatiin lahjoituksena myös yksi Léger'n teos.¹⁰⁸²

Italian lähettiläs Koch pyysi näyttelyn avauduttua pikaisesti ohjeita siitä, miten Suomessa myytyjen teosten kanssa tulisi toimia: voitaisiinko ne antaa ostajille Helsingin näyttelyn päätyttyä vai tuliko ne lähettää näyttelyn mukaan Kaunasiin ja muihin baltialaisiin kaupunkeihin ja antaa ostajille vasta näyttelykierroksen päätyttyä. Koch kertoi Italiaan, että Taidehallin johto hoiti teosten myynnin ja toimittaisi maksut italialais-suomalaisen clearingin välityksellä.¹⁰⁸³ MinCulPop vastasi, että maalaukset voitiin luovuttaa suomalaisille ostajille vasta Kaunasin näyttelyn päätyttyä. Kaunasiin ei haluttu lähettää vaillinaista näyttelyä, ja teostäydennyksiä ehdittäisiin saada vasta Riikaan. MinCulPop pyysi kuitenkin myös mahdollisimman pian luetteloa myydyistä teoksista ja pyysi lähettämään sen myös lähetystöön Kaunasiin, jotta siellä voitaisiin painaa luetteloon lisälehti, jossa mainittaisiin teokset, jotka puuttuivat, koska ne oli myyty.¹⁰⁸⁴ Ohjeet olivat keskenään ristiriitaisia. Lähettiläs Koch oli tiedustellut ohjeita kirjeen lisäksi sähköitse, mutta ei saanut niitä ajoissa. Näyttelyn päätyttyä Helsingissä hän oli ohjeiden puuttuessa ilmoittanut Hintzelle, että teokset saattoi luovuttaa ostajille, etenkin kun jotkut olivat asettaneet ostonsa ehdoksi sen, että he saisivat teoksen heti Helsingin-näyttelyn päätyttyä. Ministeriön aikaisemmin mainitun vastauksen hän sai vasta 26.1., jolloin teoslaatikot olivat jo lähteneet Helsingistä. Lähettiläs myös huomautti, että hänen 24.1. saamansa ministeriön sähkö ei ollut mitenkään antanut ymmärtää, että myydyt teokset pitäisi lähettää Kaunasiin. Hän oli lähettänyt sinne luettelon Helsingissä myydyistä teoksista.¹⁰⁸⁵

1079 Hintze 1939, 14.

1080 Ks. esim. ”Konstrevyn. Nyförvärv till konstsamlingarna i Ateneum.” Hbl 21.1.1938.

1081 *Piazzetta di S. Nicolo, Firenze*, n. 1937, öljy pahville, 106 × 73 cm, 125/AA.

1082 Stjerschantz 1939, 15–16. Ranskalaisen taiteen näyttelystä ostettiin M. Briançonin, J. J. Cavaillésin, Marguerite Louppen, R. Legueultin ja R. Oudot'n teokset Ahlströmin varoilla. Unkarilaisesta näyttelystä hankittiin puolestaan V. Aba-Novákin, I. Boldizsárin, J. Kirchnerin ja I. Szönyin maalaukset ja Z. Borberekí Kovácsin veistos. Ateneumin norjalaisen taiteen kokoelmaa täydennettiin Reidar Aulien, K. Høgbergin, K. Fjellin ja Ole Maehlen teoksilla.

1083 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. *Telespresso* 39/18. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Koch oli lähettänyt asiasta sähköen 10.1.1938.

1084 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Finlandialle (ja tiedoksi Italian Kaunasin-lähetystölle ja MAE:lle), Rooma 28.1.1938. *Telespresso* 900984. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Asiasta oli lähetetty myös sähköitä.

1085 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 25.1.1938. *Telespresso* n. 96/41; A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MinCulPopille ja MAE:lle, Helsinki 5.2.1938. *Telespresso* n. 157/68. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

5.7.7 Näyttelyluettelot

Maisemataiteen näyttelyn kaikkien näyttelypaikkojen luettelot painettiin Italiassa, Roomassa,¹⁰⁸⁶ kuten Varsovan lähetystö oli toivonutkin. Se poikkeaa siten kahdesta aikaisemmasta italialaisnäyttelystä, joissa Bertel Hintze oli huolehtinut suomalaisten luetteloiden toimitustyöstä ja painattamisesta. Maisemataiteen näyttelyn kohdalla ratkaisun voi selittää sen aikaisempaa korkeampi virallinen luonne, aloitteen tulo nimenomaan ministeriöstä Italiasta, sen järjestäminen kiertonäyttelyinä sekä edullisemmat kustannukset. Puolassa painettiin paikan päällä lisälehdet, joissa oli näyttelyn suojelija- ja kunniakomiteoiden kokoonpano. Lisäksi siellä sidottiin nahkaselkäisiä versioita annettavaksi avajaisiin osallistuville merkkihenkilöille.¹⁰⁸⁷

Näyttelyn Helsingin-luettelon Colosseum-aiheinen kansikuva on piirretty. Näyttelyn myötä palattiin kuvallisiin luetteloihin Italianäyttelyissä: luettelon lopun erillisillä kuvasivuilla on 12 kuvaa 12 eri taiteilijan teoksista¹⁰⁸⁸. Italialaisesta painotyöstä kertoo se, että taiteilijoiden nimet ovat kuvateksteissä sukunimi ennen etunimeä, samoin fasistisen ajanlaskun mukaisen vuoden XVI painaminen kanteen. Tavallisessa vuosiluvussa on virhe: kanteen on painettu vuosi 1937 vuoden 1938 sijasta.

Suomalaisen luettelon sisältö on suppea: esipuhetta ei ole eikä taiteilijoista anneta osoitetietojen ohella muita tietoja. Kuvia ja komiteatietoja lukuun ottamatta kyseessä onkin lähinnä taiteilija- ja teosluettelo. Kunniakomitean ja näyttelytoimikunnan kokoonpanot ja hintaluettelo olivat erillisessä, todennäköisesti Suomessa painatussa liitteessä. Joitakin teostietoja on muutettu ja lisätty käsin Valtion taidemuseon kirjastossa oleviin kahteen kappaleeseen. MinCulPopilla olisi kuitenkin ollut valmiina elämäkertatietoja näyttelyn taiteilijoista, sillä ne lähetettiin Helsingin näyttelyn jo avauduttua Liisi Karttuselle Suomen Rooman-lähetystöön.¹⁰⁸⁹

Suomessa leimahti pienoinen kieliriita näyttelyn avauduttua. Syynä oli se, että Italiasta lähetetty luettelo oli pelkästään suomenkielinen. *Hufvudstadsbladetissa* nimimerkki Besökare kirjoitti asiasta heti näyttelyn ensimmäisenä varsinaisena aukiolopäivänä. Hänen mukaansa avajaisiin osallistunut ruotsinkielinen yleisö ei voinut olla tuntematta hämmästyä nähdessään näyttelyluettelon: se oli kaunis, mutta vain suomeksi. Kun Taidehalli oli saatu aikaiseksi ruotsin- ja suomenkielisten yhteisin ponnistuksin ja taiteen oli aina katsottu olevan politiikan ulkopuolella, voisi ajatella, että myös tässä tapauksessa ruotsin kielelle olisi varattu paikka suomen rinnalla. Selvästi kaikessa kiireessä ruotsiksi painettu teosluettelo ei muuttanut selvää tosiasiaa. Kirjoittaja painotti, että

1086 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. Telespresso 39/18. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE; "Den italienska utställningen." Sv. Pr. 15.1.1938.

1087 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937. No 3924/1102. "Mostra del paesaggio italiano." Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

1088 Kuvissa on seuraavien taiteilijoiden teokset: Italo Brass, Mario Bacchelli, Mario Cortiello, Guido Cadorin, Domenico Cucchiari, Giuliano Emprin, Vittorio Nomellini, Dario Neri, Giuseppe Novello, Emanuele Rambaldi, Alberto Salietti ja Mario Vellani Marchi.

1089 Orlandi di Collalto / MinCulPop Liisi Karttuselle / Suomen Rooman-lähetystö, Rooma 10.1.1938. "Mostra d'Arte Italiana Helsinki." P. I – 25/9. Finlandia 1937 I 25, 26. Finlandia sottofasc. 5 "1937". Busta 66 "Finlandia". Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda, MinCulPop. ACS.

kaikille taidepyrkimysten ystäville oli nyt tärkeää tietää, oliko kyseessä periaatteellinen suhtautuminen ruotsin kieleen vai yksinkertaisesti erehdys. Itse näyttelyä hän piti taiteellisesti vaikuttavana.¹⁰⁹⁰

Ruotsin kielen puuttumiseen luettelosta otti voimakkaasti kantaa myös Sigrid Schauman *Svenska Pressenissä*. Hänen mukaansa se laski tietystä määrin juhlatunnelmaa. Hän arveli, että Roomassa painetun luettelon italia-suomi-käännöksen oli välittänyt Suomen Rooman-lähetystö. Schauman korosti, että kaikkialla maailmassa taiteilijat ja heidän ystävänsä olivat kaikenlaisten nationalististen riitojen ulkopuolella, eivätkä he halunneet tulevaisuudessakaan tulla sotketuiksi niihin. Taiteen piti saada olla poliittisen pelin yläpuolella. Valtiot ja puolueet eivät menettäneet mitään kunnioittaessaan tätä taiteilijoiden toivetta, koska sen vaikutus oli yksinomaan kulttuuria säilyttävä. Schaumanin mukaan ruotsinkielinen taideyleisö oli suurin piirtein yhtä suuri kuin suomenkielinen. Itse asiassa tarkasteltaessa joidenkin taideyhdistysten jäsenluetteloita saattoi päätellä, että ruotsinkielisten osuus oli merkittävästi suurempi. Mitä siis tuli taidetta kohtaan tunnettuun kiinnostukseen ja taiteen hyväksi tehtyihin taloudellisiin uhrauksiin, ruotsinkieliset eivät jääneet jälkeen suomenkielisistä. Sen tähden ei ollut mitään syytä kohdella ruotsinkielisiä niin, että julkaistiin vain suomenkielinen luettelo. Schaumanin mukaan oli selvää, että monet suomenkieliset taiteilijat yhtyivät ruotsinkielisten näkemykseen asiassa. Heti kun Taidehallin intendentille oli selvinnyt Roomassa tehty virhe, hän oli kiirehtinyt painattamaan yksinkertaisen kuvattoman ruotsinkielisen luettelon, mutta sillä ei voitu kokonaan korvata Suomen ruotsinkielisiä kohtaan osoitettua epäkohteliaisuutta.¹⁰⁹¹ Suomessa painettiin erillinen ruotsinkielinen luettelo, josta puuttuu suomenkielisen version kansi kuvineen ja kaikki teoskuvat. Huonommalle paperille painettuun luetteloon on sisällytetty komiteatiedot sekä teosten hinnat.¹⁰⁹²

Lähettiläs Koch raportoi tilanteesta Italiaan kolme päivää näyttelyn avajaisten jälkeen. Pelkästään suomenkielistä luetteloa oli arvosteltu ruotsinkielisessä lehdistössä, joka oli muistuttanut ruotsin virallisesta asemasta Suomessa. Korjatakseen tilannetta Taidehallin johto oli jo painattanut ruotsinkielisen liitteen, jossa oli teosten hinnat, mutta erittäin tiukasta aikataulusta johtuen – luettelot saapuvat Suomeen vasta 5.1. – ei ollut ollut mahdollista ryhtyä painamaan ruotsiksi varsinaista näyttelyluetteloa. Jotta ruotsinkielisten tyytymättömyys ei vaikuttaisi näyttelyn menestykseen, myöskään materiaaliseen, lähettiläs oli neuvonut Taidehallin johtoa ilmoittamaan, että luettelot oli painettu Roomassa, mutta vain ensimmäinen lähetys, jossa oli suomenkieliset laitokset, oli

1090 Besökare, "Den italienska utställningen." Hbl 9.1.1938.

1091 S., "Den italienska utställningen." Sv. Pr. 15.1.1938.

1092 Ruotsinkielinen teosluettelo *Utställning av modernt italienskt landskapsmåleri*. Helsingfors Konsthall Januari 1938. Helsingfors: Centraltryckeriet 1938. Luettelo on Valtion taidemuseon kirjastossa sidoksessa *Taidehallin näyttelyt 1938–1939* 5.

saapunut ajoissa pistettäväksi jakeluun, kun taas ruotsinkielinen lähetys ei ollut ehtinyt avajaisiin, joten oli pitänyt ottaa käyttöön varasuunnitelma. Koch uskoi tämän selityksen riittävän, mutta halusi kiinnittää MinCulPopin huomion siihen, että vastaavissa tilanteissa olisi otettava huomioon Suomen erityinen kielellinen tilanne.¹⁰⁹³

Vastauksessaan lähetystölle MinCulPopin *Direzione Generale per i Servizi della Propaganda* ilmoitti ministeriön olevan tyytyväinen näyttelyn menestykseen. Se arvelikin, että koska näyttely oli kaikesta huolimatta ollut niin suosittu, ruotsin puuttumisella luettelosta ei ollut kuitenkaan ollut kovin suurta merkitystä. Lisäksi syytä ikävästä tapahtumasta vieritettiin Kochin niskoille. Näyttelystä oli käyty neuvotteluja Roomassa, ja niissä oli ollut läsnä ainakin *Direzione Generalen* edustus ja Koch. Jälkimmäinen oli siellä antanut neuvoja näyttelyn järjestelyjen suhteen, mutta ei ollut maininnut ruotsin kielen välttämättömyydestä. Jos hän olisi tuonut sen esiin, tällaista tilannetta ei olisi syntynyt.¹⁰⁹⁴

Lähettiläs puolustautui, että hänelle ei missään vaiheessa hänen neuvotellessaan ministeriön kanssa Roomassa pystytty antamaan tietoja luettelon tekemisestä, eikä vastattu myöskään hänen useampaan sähkö- ja kirjekyselynsä asiasta. Näin ollen hän oli siinä uskossa, että luettelo painettaisiin Helsingissä MinCulPopin lähettämästä käsikirjoituksesta. Vasta 9.12. päivätyllä kirjeellä lähetystö sai tiedon, että se painettaisiinkin Roomassa mutta täsmentämättä millä kielellä. Luettelot saapuivat Helsinkiin vasta 5.1., kaksi päivää ennen sovittuja avajaisia. Lähettiläs pystyi kuitenkin kertomaan, että näyttelyn sulkeuduttua ruotsin puuttumisesta ei ollut enää puhuttu, vaikka se olikin aiheuttanut tyytymättömyyttä ruotsinkielisissä piireissä ja joissakin suomenkielisissä taiteilijapiireissä, joilla oli läheiset, muun muassa aineelliset siteet ensin mainittuihin.¹⁰⁹⁵

5.7.8 Näyttelyn vastaanotto

5.7.8.1 YLEISÖ

Italialaisissa näyttelyä koskeissa asiakirjoissa näyttely esitettiin hyvin menestyneenä. Lähettiläs Kochin mukaan näyttelyn heti alussa saama vastaanotto oli hyvä. Itse tasavallan presidentti, jota Koch kuvaili hyväksi taiteentuntijaksi, oli ilmaissut Kochille tyytyväisyytensä ja aikomuksensa käydä uudelleen näyttelyssä. Kriitikot olivat täynnä modernin italialaisen taiteen ylistystä ja tunnustusta. Heti ensimmäisenä päivänä näyttelystä oli myyty teoksia, ja ”paikallinen museo” oli päättänyt ostaa yhden tai kaksi teosta.¹⁰⁹⁶ Näyttelyn päättyttyä hän kirjoitti, että alkupäivien menestys oli vahvistunut ja voimistunut viimeisinä päivinä. Yleisöä oli käynyt paljon, mikä johtui osaltaan siitä, että siellä oli käynyt paljon

- 1093 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. *Telespresso* 39/18. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1094 Dir. Gen. per i Servizi della Propaganda / MinCulPop R. Legazione d'Italia in Finlandialle (ja tiedoksi Italian Kanasin-lähetystölle ja MAE:lle), Rooma 28.1.1938. *Telespresso* 900984. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1095 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MinCulPopille ja MAE:lle, Helsinki 5.2.1938. *Telespresso* n. 157/68. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.
- 1096 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 11.1.1938. *Telespresso* 39/18. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

koululuokkia opettajineen ja työläisiä esimiehineen, kuten Taidehallin johtaja oli kertonut. Niinpä Koch saattoi todeta tyytyväisenä, että ministeriön näyttelylle asettamat propaganda- ja laajan yleisöpohjan tavoitteet olivat toteutuneet.¹⁰⁹⁷

Italian lähettiläs Liettuassa kehui näyttelyn olleen suosittu Kaunasissa, jossa sen oli nähnyt 5 000 katsojaa ja lisäksi runsaasti koululaisia ja opiskelijaryhmiä. Hän kutsui sen saavuttamaa tulosta ”imartelevaksi” ja piti sitä myös taloudellisesti onnistuneena muun muassa myytyjen teosten johdosta.¹⁰⁹⁸ Riiaassa näyttelyssä vieraili 8 500 katsojaa ja Latvian opetusministeriön kehotuksesta koululaisryhmiä opettajineen.¹⁰⁹⁹

Helsingin kävijämäärästä ei ole säilynyt tietoa. *Helsingin Sanomissa* näyttelyä kuvailtiin ”suurta huomiota herättäneeksi”.¹¹⁰⁰ Taidehallissa oli vuonna 1938 yhteensä 19 näyttelyä ja niissä kävijöitä 25 000. Määrä väheni edellisvuodesta, mutta sille löydettiin selitys: 1938 oli ohjelmassa vain taidenäyttelyitä, kun 1937 oli ollut muitakin ja kolme kävijämäärältään suurinta oli juuri muita kuin taidenäyttelyitä. Vuodesta 1938 todettiin Taidehallin hallituksen vuosikertomuksessa, että Taidehalli oli ”työskennellyt tuloksellisesti ja saattanut käyttää suurempia summia kuin koskaan aikaisemmin enimmäkseen laajojen, maamme taide-elämään elvyttävästi vaikuttaneiden ulkomaisten näyttelyjen järjestämiseen”. Raha-arpajaisten voittovaroista saatiin kaiken kaikkiaan toimintaan avustusta 50 000 mk,¹¹⁰¹ ja Italian näyttelyn osuus siitä oli aikaisemmin mainittu 15 000 mk.

Italian Varsovan-lähetystön raportin mukaan tavallinen yleisö oli tyytyväinen löytäessään näyttelystä rakastettujen paikkojen kuvia, mutta taidekriitikot, vaikkakin arvostivat Italian nuorten taiteilijoiden ponnistuksia ja näyttelyn temaattista vaikeutta, eivät olleet epävirallisissa yhteyksissä kätkenneet tietynlaista pettymystä. Julkaistut lehtiartikkelit olivat kuitenkin hyviä.¹¹⁰²

5.7.8.2 SUOMALAISET ARVOSTELUT

Bertel Hintzen lehtihaastattelussa joulukuussa 1937 tekemä huomautus maisemataiteen näyttelystä eräänlaisena matkailumainoksena ei ollut yksittäinen näkemys, vaan se tuli esiin myös joissakin arvosteluissa. Edvard Richter luonnehti näyttelyä ”kauniiksi tervehdykseksi aurinkoisten maisemien maasta” ja arveli, että tarkoituksena oli tutustuttaa katsoja italialaisiin nähtävyyksiin. Näyttelyssä ”yleisö voi ikään kuin tehdä matkan kauniiseen Italian maahan”.¹¹⁰³ Onni Okkonen kirjoitti, että näyttelyllä pyrittiin muun muassa havainnollistamaan Italian maisemaa ja tutustuttamaan katsojat siihen. Taiteellisen arvon lisäksi se kiinnosti ennen

¹⁰⁹⁷ A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 25.1.1938. *Telespresso* n. 96/41. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Helmikuussa 1938 hän kirjoitti, että näyttelyllä oli ollut huomattava menestys. Ks. A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MinCulPopille ja MAE:lle, Helsinki 5.2.1938. *Telespresso* n. 157/68. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹⁰⁹⁸ R. Legazione d'Italia in Lituania MinCulPopille ja tiedoksi MAE:lle, Kaunas 25.2.1938. *Telespresso* n. 118. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹⁰⁹⁹ R. Legazione d'Italia in Lettonia MinCulPopille / Dir. Gen. per i Servizi Propaganda ja tiedoksi MAE:lle, Riika 28.3.1938. *Telespresso* n. 232/22. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹¹⁰⁰ ”Uusia ostoja Ateneumin kokoelmiin.” HS 21.1.1938.

¹¹⁰¹ Helsingin Taidehallin hallituksen vuosikertomus vuodelta 1938. Toimintakertomukset. HTA. KKA.

¹¹⁰² R. Legazione d'Italia in Polonia Dir. Gen. per i Servizi della Propagandalle, Div. IV / MinCulPop ja MAE:lle, Varsova 17.12.1937. No 3924/1102. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE.

¹¹⁰³ E. Richter, ”Italialaisen maisemamaalauslaitteen näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa.” HS 9.1.1938.



SUOMEN TAIDEYHDISTYS osti maisemamaalaustaiteen näyttelystä vuonna 1938 Ateneumin taidekokoelmiin myös Dario Nerin maiseman *Sienan näköala*. KUVA: VTM/KKA/MARKO MÄKINEN.

kaikkea ”runollisena ja maalauksellisena pikakäyntinä” Italiaan ja ”sen kauneuksiin”, minkä tähden hän uskoi sen kiinnostavan myös suurta yleisöä. Näyttelylle saattoi antaa nimen ”Italia maisemamaalariensa kuvastimessa”.¹¹⁰⁴

Maisemataiteen näyttelyn arvioissa nousivat esiin italialaisen maisemataiteen historia, oman ajan italialaisen maisemataiteen erityispiirteet sekä näyttelyn taso ja tasaisuus. Italialaisen maisemataiteen vaiheista esitettiin erilaisia näkemyksiä. Edvard Richterin mukaan Italiaa ei sen taiteen historian valossa pidetty varsinaisena maisemataiteen maana. Lajin katsottiin alkaneen siellä vasta 1700-luvun veduta-maalauksen myötä.¹¹⁰⁵ Onni Okkonen sen sijaan näki Italian maisemataiteen klassisena maana, jossa jo 1300-luvulla ja erityisesti 1400-luvulla pystyttiin luomaan sellaista, joka jäi pysyvästi taiteeseen, sen alitajuntaan. ”Kaikki myöhemmät ajat ja sivistyskerrokset” olivat kiitollisuudenvelassa Italian kauneudelle ja sen ”luoville neroille”. Vanha kansallis-italialainen maisemataiteen traditio loppui Okkosen mukaan varsinaisesti veduta-maalaukseen 1700-luvulla, mutta italialaisia maisemia oli edelleen Italiassa matkustaneiden ulkomaisten taiteilijoiden tuotannossa. Se oli kuitenkin suurelta osin hänen ”kaunomaalaukseksi” kutsumaansa taidetta, ja vain harva ulkomaalainen taiteilija ymmärsi syvemmin italialaista luontoa. Italian oma maisemamaalaus noudatti 1800-luvulla ranskalaisia ja uusklassisia linjoja ja kansallisesti omaperäisiä taiteilijoita oli vähän. Vuosisadan vaihteesta ja 1900-luvun alusta alkoi kuitenkin ”italialaisen taidetahdon itsenäistyminen ja moninaistuminen”. Laaja maisemataide kehittyi uusien teoreettisten suuntausten ohella ja yleistajuisempaan taidemuotona.¹¹⁰⁶ Okkoselle maisemataide kertoi Italian taiteen uudesta noususta.

Myös Signe Tandefelt näki näyttelyssä selvän osoituksen Italian taiteen uusista pyrkimyksistä ja yleiseurooppalaisuudestakin huolimatta italialaisesta luonteesta. Hän oli hämmästynyt, että Italiassa oli niin paljon maisemamaalareita. Laajan näyttelyn tarkoituksena oli osoittaa, että maailmansodan jälkeinen intensiivinen patriotismi oli luonut siellä uudenlaisen rakkauden kauniin maan luontoa kohtaan. Se oli saanut ilmauksensa intiimissä ja paikallisesti painottuneessa maisemataiteessa, jollaista Italiassa ei ollut koskaan aikaisemmin ollut. Uusi maisemataide oli tehnyt täydellisen eron aikaisempaan veduta-maalaukseen, ja vaikka tradition lanka useissa tapauksissa näytti johtavan varhaisrenessanssiin, se kuului kuitenkin omaan aikaansa. Ensimmäisellä katsomisella kokonaisuus teki hyvin eurooppalaisen vaikutelman. Huomattava osa taiteilijoista edusti naivismia, joka edeltäneiden kahdenkymmenen vuoden aikana oli ollut yleistä Euroopassa, mutta heidänkin kohdallaan näkyi

1104 O. O-n., ”Nykyaikaisen italialaisen maisemamaalauksitaiteen näyttely.” US 9.1.1938. Ludvig Wennervirta kuvaili näyttelyä: ”Italian kauniit maisemat, mielenkiintoiset kaupunkinäköalat historiallisine rakennuksineen, Välimeri ikisinisine merenpintoineen avautuvat silmämme eteen ikään kuin panoraa-massa.” Ks. L. W., ”Modernin italialaisen maisemamaalauksitaiteen näyttely.” Ajan Suunta 13.1.1938.

1105 E. Richter, ”Italialaisen maisemamaalauksitaiteen näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa.” HS 9.1.1938.

1106 O. O-n., ”Nykyaikaisen italialaisen maisemamaalauksitaiteen näyttely.” US 9.1.1938.

pyrkimys vapautua ranskalaisen taiteen hegemoniasta ja palauttaa katkennut italialainen traditio. Tandefelt kysyi, eikö tällä naivismilla ollutkin alun perin juurensa varhaisrenessanssin italialaisessa taiteessa. Italian taide oli tarpeeksi rikas, tarpeeksi monipuolinen, jotta se vuosisatojen ajan oli voinut olla uudistumisen lähde koko Euroopan taiteelle. *Il Novecento Italiano* -näyttelyn tavoin maisemataiteen näyttely näytti selkeästi tuloksen italialaisten pyrkimyksestä palauttaa taide kotiin. Sekä vanhat että nuoret italialaiset maisemataiteilijat näkivät maansa luonteen nimenomaan sen kauniissa struktuurissa, ja erinomainen, lähes koristeellinen maaston tutkiminen oli tyypillisesti italialainen piirre. Sen sijaan sitä, mitä pohjoismaalaiset etsivät Italiassa eniten, eli kevään kukoistusta ja rikasta vihreyttä ennen kuin kesä sen polttaa, oli näyttelyssä vähän.¹¹⁰⁷

Näyttelyn aihepiiriin ”rajoittuneisuus” ei merkinnyt *Helsingin Sanomiin* kirjoittaneesta Edvard Richteristä yksitoikkoisuutta, ja italialaisten nähtävyyksien lisäksi se esitteli taiteilijoiden erilaisia ilmaisukeinoja ja luonteita. Italialaiseen tapaan taiteilijat hallitsivat ilmaisukeinonsa taitavasti ja perinteisiin nojautuvan koulutuksen saaneina; tosin koulutuksessa ranskalaisella vaikutuksella oli myös merkitystä. Richter näki italialaisille maisemamaalareille ominaisena erityispiirteenä ”erittäin varman maanpinnan käsittelyn” – piirre, johon myös Tandefelt kiinnitti huomiota – sekä ”sivistyksellisen hienostuneen värirakkauden”. Italialainen maisemataide erosi suomalaisesta, jolle ”kaihomielinen mystiikka ja alakuloinen lyyrillinen henki” oli luonteenomaisempaa. Näyttelyn yleisluonteen pohjana oli ”asiallinen realismi ja koristeellinen väriteho”, kun taas modernistista äärimmäisyysuuntaa ei ollut mukana juuri lainkaan. Siitä johtui, että näyttely oli helppotajuinen ja leimaltaan populaari, ”niin että suurenkin yleisön harrastus näiden taulujen ääressä pysyy koko ajan virkeänä”.¹¹⁰⁸ Suomalaisten ja italialaisten luontokäsityksen tai -kokemuksen erilaisuudesta kirjoitti myös Signe Tandefelt. Hänen mukaansa vanhan italialaisen taiteen luontokokemus erosi pohjoismaisesta maalauksesta, mutta nyt italialaiset taiteilijat tulivat ja näyttivät suomalaisille yllättävää luontoon eläytymistä. Suomalaisten ei ollut kuitenkaan aivan helppoa ymmärtää sitä.¹¹⁰⁹

Italialaisen maisemataiteen näyttelyllä oli Onni Okkosen mielestä ”julkisestikin edustava luonne”, koska se oli luonteeltaan virallinen. Se oli laaja yleistaso edustava läpileikkaus, joten yksittäisiin taiteilijaniimiin ei hänestä ollut tarvetta kiinnittää erityistä huomiota. Näyttelyssä oli paljon samantasoisia ja -arvoisia tekijöitä, minkä lisäksi hän muistutti kokonaisuuden käyneen läpi julkisen virallisen seulonnan.¹¹¹⁰ Epäselvää on, merkitsikö se hänelle positiivista vain negatiivista asiaa.

1107 S. T–lt. ”Utställning av italiensk landskapskonst öppnas i dag.” Hbl 8.1.1938; S. T–lt., ”Italiensk landskapskonst.” Hbl 16.1.1938.

1108 E. Richter, ”Italialaisen maisemamaalustaiteen näyttely. Taidehallissa eilen juhla-avajaiset presidentin läsnä ollessa.” HS 9.1.1938.

1109 S. T–lt. ”Utställning av italiensk landskapskonst öppnas i dag.” Hbl 8.1.1938; S. T–lt., ”Italiensk landskapskonst.” Hbl 16.1.1938.

1110 O. O–n., ”Nykyaikaisen italialaisen maisemamaalustaiteen näyttely.” US 9.1.1938.

Okkosen tavoin Tandefelt nosti esiin näyttelyn tarjoaman valikoiman tasaisuuden. Hänestä pyrkimyksenä oli selvästi ollut tehdä oikeutta kaikille ja ottaa mukaan taidetta kaikista Italian osista ilman, että järjestäjien henkilökohtainen maku oli päässyt vaikuttamaan objektiiviseen näkemykseen. Näyttely oli Tandefeltista itse asiassa niin tasainen tasoltaan, että olisi pitänyt käydä läpi koko luettelo, jos olisi halunnut käsitellä kaiken parhaan, mitä se tarjosi. Sen tähden hän rajoittui muutamaiin taiteilijoihin, jotka olivat erityisesti puhutelleet häntä. Vaikka luettelo ei antanut vuosilukuja, oli helposti erotettavissa sotaa edeltänyt ja nuorempi taide. Tandefelt arveli, että tämä suuri italialaista maalaustaidetta laajemmassa merkityksessä luonnehtiva ja uusia puolia Italian taiteesta esittelevä kokonaisuus saisi vielä suuremman suosion kuin naistaiteilijoiden näyttely. Suomalaiset saivat kiittää Italian valtiota ”komeasta” kokonaisuudesta.¹¹¹¹

Tasaisuudesta ja virallisesta edustavuudesta huolimatta näyttelyllä oli Okkosen mukaan taiteellista mielenkiintoa. Julkinen edustavuus ei ollut ”tendenssimäisesti” etualalla, vaan taiteilijat tulkitsivat vapaasti Italian luontoa. Näyttely antoi kuvan siitä tavasta ja tunteesta, jolla Italian uudenaikainen taide suhtautui maan luontoon ja sen ”pittoreskiin kauneuteen”. Se merkitsi iloista värikkyyttä ja dekoratiivista runsautta. Okkonen oli sitä mieltä, ettei taiteilijoiden, olivatpa he italialaisia tai ulkomaalaisia, ollut helppoa tavoittaa Italian luonnon kauneuden ”sielua”.¹¹¹²

Sigrid Schauman kirjoitti omassa arvostelussaan maisemataiteen asemasta Italiassa: kiinnostus siihen oli pienempää kuin figuurimaalaukseen eikä traditiokaan ollut yhtä vanhaa. Sen tähden ei hämmästyttänyt, ettei näyttely ollut *Il Novecento Italianon* veroinen originaalisuudessa ja voimassa. Teosvalinta oli kuitenkin tehty huolella, ja kaikki oli vankkaa ja päämäärätietoista. Schauman olisi toivonut tietoja taiteilijoiden elinvuosista – samaan tapaan kuin jotkut arvostelijat naistaiteilijoiden näyttelyn kohdalla – jotta taiteilijoiden tuotantoa olisi ollut helpompi arvioida muun muassa suhteessa muuhun länsimaiseen taiteeseen. Kaiken kaikkiaan näyttely ei hänestä ollut varsinaisesti herättävä tai virikkeitä antava, mutta siellä oli paljon kiinnostavaakin. Hän oli silti kiitollinen näyttelystä, joka tutustutti suomalaisia toisen maan taiteeseen ja vähensi Suomen taiteen eristyisyyttä.¹¹¹³

Ludvig Wennervirta korosti, että mikään muu maa ei ollut lähettänyt Suomeen viimeksi kuluneina vuosina yhtä monta näyttelyä kuin Italia. Uusin näyttely täydensi hänestä ”kauniisti aikaisempaa kuvaamme” Italian taiteesta. Se antoi suomalaiskatsojille tilaisuuden tutustua Italian viehättäviin näkymiin ja hyvän käsityksen Italian luonnosta,

1111 S. T–It., ”Italiensk landskapskonst.” Hbl 16.1.1938.

1112 O. O–n., ”Nykyaikaisen italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely.” US 9.1.1938.

1113 S., ”Den italienska utställningen.” Sv. Pr. 15.1.1938.

maisemista ja kaupungeista.¹¹¹⁴ Wennervirta toi esiin ”uudenaikaisena piirteenä” sen, että maisemat esittivät yleensä luontoa yksinkertaistavalla tavalla. Sillä hän tarkoitti sitä, että taiteilijat ottivat esille pääasiat, mutta yksityiskohdat jätettiin vähemmälle huomiolle. Tämä vertautuu Tandefeltin näkemykseen italialaisen maisemataiteen naivismista. Kaupunkikuvien suuri osuus suhteessa ”varsinaisiin maisemiin” ei tuntunut miellyttävän Wennervirtaa, joka muistutti edelleen tärkeästä Rousseauin kehotuksesta palata luontoon.¹¹¹⁵ Suomessa maisema käsitettiin vanhaan enemmän rakentamattomana luonnonmaisemana, mihin viittaavat Wennervirran kaupunkikuvien vieroksunta sekä *Karjala*-lehden nimimerkin J. muistutus, että Italian kaltaisessa maassa maisemaksi oli ymmärrettävä myös ”joku vanha luostari, kirkko tai muurinkylki, joita on joka askeleella”.¹¹¹⁶

Kaikki näyttelyssä ei muutenkaan miellyttänyt Wennervirtaa. Suurelta osin se kuitenkin rakentui hänen mielestään ”impressionistisen ja naturalistisen taiteen varaan, joiden lisäksi uudenaikainen väritaidekin on antanut osansa”. Näyttelyn kärki oli kohdistettu kubismia, futurismia yms. vastaan. Taiteilijat olivat pyrkineet uskollisesti, ”koristelemattomasti”, mutta kuitenkin persoonallisesti tulkitsemaan aiheitaan. Siksi näyttelyä saattoi luonnehtia ”helppotajuiseksi”, vaikka se ei Wennervirrasta täysin oikea sana ollutkaan. Hänen mukaansa ”teoreettiseen taiteeseen” alkoi jo ”väsyä” ja tästä syystä maisemataiteen näyttely olikin mielenkiintoinen: se salli katsojan ”vapaasti antautua (...) tunnelmoimiseen”. Se ei kuitenkaan tarkoittanut, etteikö näyttelyssä olisi paljon myös ”taiteellisesti arvokasta ja täysipainoista nähtävää”.¹¹¹⁷

Wennervirrasta oli silmiinpistävää se, ettei näyttelyssä ollut juuri lainkaan edustettuna ”nykyaikaista tai maailmansodan jälkeistä taidetta”. Luettelossa ei anneta teosten vuosilukuja eikä taiteilijoiden elinvuosia, mihin Schaumankin kiinnitti huomiota. Joukossa oli ilmeisesti 1800-luvun töitäkin, mutta osa oli puolestaan melko uusia, kuten esimerkiksi Ateneumin kokoelmiin ostettu vuodelta 1931 oleva Alberto Saliettin maalaus (vuotta ei luettelossa mainita). Onko mahdollista, että Wennervirta kirjoituksellaan tarkoitti sitä, että maalaukset eivät edustaneet tyyllisesti sen hetken ja ensimmäisen maailmansodan jälkeisiä suuntauksia? Hän nimittäin kirjoitti heti tuon jälkeen, että ”[s]iellä täällä kuitenkin vilahtaa ohi joku ranskalainenkin suunta”.¹¹¹⁸

Wennervirta esitti arvostelussa mielipiteitään Italiasta yleisemminkin. Mussolinin aikana maa oli edistynyt erittäin paljon; se oli Wennervirran mielestä kohonnut eurooppalaiseksi suurvallaksi, joka oli monella alalla mallina muille kansoille. Se oli myös, päinvastoin kuin de-

1114 L. W., ”Italian nykyaikaisen maisema-
maalauksen näyttely. Noin parisataa
teosta näytteillä.” *Ajan Suunta* 9.1.1938;
L. W., ”Modernin italialaisen maisema-
maalauksitaiteen näyttely.” *Ajan Suunta*
13.1.1938.

1115 L. W., ”Modernin italialaisen maisema-
maalauksitaiteen näyttely.” *Ajan Suunta*
13.1.1938.

1116 J., ”Kirje Helsingistä.” *Karjala* 29.1.1938.

1117 L. W., ”Modernin italialaisen maisema-
maalauksitaiteen näyttely.” *Ajan Suunta*
13.1.1938.

1118 L. W., ”Modernin italialaisen maisema-
maalauksitaiteen näyttely.” *Ajan Suunta*
13.1.1938.

mokratiat, sisäisesti yhtenäinen kansa, joka oli valmis puolustautumaan myös aseellisesti. Mutta tarmo oli kohdistettu myös kulttuuriin: Italia oli ”valloittamassa itselleen ’paikan auringossa’”. ”Tämän tarmokkaan, eteenpäin pyrkivän kansan taiteellisten päämäärien edustajana tervehdimme vilpittömällä ilolla Italian uudenaikaisen maisemamaalauksen näyttelyä.”¹¹¹⁹ Yrjänä Levannon mukaan kirjoitus osoittaa voimakasta totalitarismin ihannoimista ja demokratian kritisoimista.¹¹²⁰

Karjala-lehden nimimerkki J.¹¹²¹ kirjoitti, että Italian taiteella oli erityistä vetovoimaa, koska Italia vanhana taiteen maana kiinnosti aina. Kirjoittaja pitikin melkein varmana, että sana ”Italia” oli ”saanut liikkeelle useimmat niistä sadoista, ehkäpä tuhansistakin, jotka näyttelyä ovat käyneet katsomassa”. Italialaiset olivat näyttelyllään kuuleman mukaan saavuttaneet kävijöiden luottamuksen ”vieläpä parhaana hiihtoaikana, jolloin kukaan ei tahdo menettää sunnuntaitaan ja olla poissa ladulta”. Italiassa käynyt huomasi, että taiteilijat olivat ikuistaneet niitä samoja paikkoja, jotka olivat kiinnittäneet matkaajienkin huomiota. Ne eivät kuitenkin olleet nähtävissä sellaisina kuin luonnossa, vaan suurin osa taiteilijoista oli kirjoittajan mukaan tekniikaltaan ja näkemykseltään uudenaikaista, kansainvälistä modernismia seuraavia. J. ei löytänyt näyttelystä mitään ”erikoisempaa italialaisuutta”. Suurelta osin modernin italialaisen maisemataiteen näyttely puhui tuttua kansainvälistä kieltä ja esittäytyi samanlaisena kuin vaikkapa moderni ranskalainen tai espanjalainen taide.¹¹²² Tässä hän oli selvästi eri mieltä kuin moni muu arvostelija. Nimimerkistä näyttelyn taide ei ollut varsinaisesti italialaista, mutta näyttely kiinnosti nimenomaan Italian takia.

Koska taiteilijoita oli näyttelyssä yli viisikymmentä, suomalaiset arvostelijat nostivat näyttelyn tasaisuudesta huolimatta esiin useita eri taiteilijoita ja hajontaa oli paljon. Useimmiten arvioituja olivat Alberto Salietti ja Italico Brass. Alessandro Pomista, Dario Neristä ja Giuseppe Novellosta kirjoitti myös useampi arvostelija. Näyttelyyn suhtauduttiin pääosin positiivisesti, ja siinä nähtiin merkit Italian taiteen noususta, muutoksista ja kansallisestakin ajattelusta. Maisemataiteen näyttelyn virallinen luonne ja sen vaikutus kokoonpanoon tuotiin myös esille.

Melko ymmärtäväisten arvostelujen rinnalla yksi arvostelu, Antero Rinteen kirjoitus *Suomen Sosialidemokraatissa*, kritisoi voimakkaasti näyttelyä. Rinne aloitti kirjoituksensa ihmettelemällä, miksi näyttelylle oli annettu nimeksi ”modernin” taiteen näyttely ja tuollaistako nyt oli Italian moderni taide. Koko näyttely oli hänestä ”mitä ikävintä slentriaania”, veltoa vanhan tavan noudattamista, ”oikeata keskinkertaisuuden riemulaulua”. Rinne kirjoitti alkavansa epäillä, että kyseessä oli vain ta-

1119 L. W., ”Italian nykyaikaisen maisemamaalauksen näyttely. Noin parisataa teosta näyttelyllä.” *Ajan Suunta* 9.1.1938.

1120 Levanto 1991, 37.

1121 Kristiina Lounasvuori-Riikonen ehdottaa, että nimimerkki on *Karjala*-lehden toimitussihteerinä 1930–1937 toiminut Jaakko Leppo. Ks. Lounasvuori-Riikonen 1997, nootti 71, 21. Leppo oli innokas Italian ystävä. Ks. tämän tutkimuksen luku 5.2.

1122 J., ”Kirje Helsingistä.” *Karjala* 29.1.1938. Nimimerkki kertoi, että taulut olivat miltei kaikki myytävänä ja arveli, että taiteilijoiden osoitteet annettiin luettelossa hinnoista tinkimistä varten.

vallinen myyntinäyttely. ”Tämäkö nyt on sitä paljon huudettua Italian taiteen renessanssia? Tälläkö asteella taide Italiassa siis on tällä haavaa? Eipä ole paljon kehumista.” Sen jälkeen Rinne kirjoitti ironisesti, että luetteloon oli tietysti painettu sana ”moderni”, jotta lukija siitä saattaisi huomata, että kyse ei ollut 1700- tai 1800-luvun taiteesta. Näyttelyssä oli taidetta, joka sopisi hyvin noiden vuosisatojen kevyemmän luokan taiteeksi. Hän sääli taiteilijoita, jotka olivat ottaneet tehtäväkseen lisätä muutamilla teoksilla edellisten vuosisatojen tuhansia maalauksia. ”Näyttelyssä ei ole mitään elämää, ei mitään persoonallista tai reipasta otetta.” Rinteen mielestä kannatti tuskin mainita ketään näyttelyn taiteilijoista, mutta hän armahti sitten suluissa Dottorin ja Coluccin, joiden taiteessa hän näki edes jonkinlaista yritystä. Rinne kaipasi Marinettia, Prampolinia, de Chiricoa ja muita modernin taiteen historiassa tunnettuja taiteilijoita, mutta totesi sitten: ”Mutta hehän eivät tietävästi nykyään asukaan Italiassa vaan Pariisissa.” Syynä oli se, että Italia oli käynyt ”epäterveelliseksi itsenäisille taiteilijoille”. Rinne halusi kuitenkin korostaa, että hänen arvionsa eivät vaikuttaneet poliittiset seikat. Hänen mielestään sellaista taidetta kuin näyttelyssä oli, ei kannattanut tuoda 3 000 km takaa, paitsi myytäväksi, sillä ”kauppahan on meillä vapaa”. Lopuksi Rinne kirjoitti: ”Mitään virkistävää Italian tuulahdusta se ei voi meille antaa.”¹¹²³

Lähettiläs Koch lähetti raporttinsa liitteenä Italiaan tärkeimmät suomalaislehtien arvostelut ja kertoi, että vain yksi arvostelu, *Sosialidemokraatissa* ilmestynyt, oli ollut vihamielinen. Osasyynä sille hän näki poliittiset perusteet. Koch kirjoitti, että kannatti jättää ottamatta huomioon jotkut tendenssimäisesti poliittiset ”möhläykset”, kuten väitökset siitä, että parhaat italialaiset taiteilijat olisivat poliittisina pakolaisina Pariisissa, heidän joukossa Marinetti, de Chirico ja Prampolini. Ne olivat hänestä vain osoitus kriitikon täydellisestä tietämättömyydestä. Lisäksi hän halusi mainita, että *Suomen Sosialidemokraatin* toimitus oli ilmoittanut lähetystölle sanoutuvansa irti artikkelin sisällöstä. Artikkelin kirjoittaminen oli annettu hänen mukaansa ”erään oppikoulunopettajan tehtäväksi”.¹¹²⁴ Rinne oli kuitenkin lehden vakituinen arvostelija vuosina 1933–1950 ja opettajana Yhteiskunnallisessa Korkeakoulussa ja Työväen Akatemiassa,¹¹²⁵ joten Kochin yritys mitätöidä hänen arvostelunsa perustui tarkoitukselliseen vääristelyyn. Poliittiset kannanotot risteilivät puolin ja toisin. Rinne ei ollut vapaa niistä arvioidessaan näyttelyä,¹¹²⁶ ja Koch puolestaan näki hänen arvostelunsa jo lehden takia Italian vastaiseena propagandana. Poliittiset mielipiteet tulivat arvosteluissa esiin ääriläidoilla, mistä myös Ludvig Wennervirta on yksi osoitus.

1123 A. R.-e., ”Modernin italialaisen maisema-maalustaiteen näyttely.” SSd 23.1. 1938.

1124 A. O. Koch / R. Legazione d'Italia in Finlandia MAE:lle ja MinCulPopille, Helsinki 25.1.1938. Telespresso n. 96/41. ”Mostra del paesaggio italiano.” Pos. 10/24 1938. Dir. Gen. Affari Commerciali. Archivio Storico Diplomatico. MAE. Kritiikin emigroituneita taiteilijoita koskeneet väitteet eivät pitäneet monelta osin paikkaansa. Marinetti oli fasismin innokas kannattaja, joka pysyi aatteelle uskollisena kuolemaansa saakka. De Chirico asui Pariisissa jo 1910-luvulla ja muutti sinne uudelleen 1924. Hän osallistui kuitenkin jatkuvasti virallisiin näyttelyihin Italiassa. Enrico Prampolini asui Pariisissa n. 1925–1937, mutta kuului koko ajan futuristeihin, jotka olivat hyvin lähellä fasmia. Hän oli yksi futuristisen ilmailumaalauksen *aeropittura* manifestin allekirjoittajia vuonna 1929.

1125 Vihanta 1998, 22, 32.

1126 Ulla Vihannan mukaan Rinne oli suhtautunut innostuneesti Helsingissä syksyllä 1937 olleeseen Fernand Léger’in näyttelyyn erityisesti siitä syystä, että Léger oli esiintynyt poliittisesti vasemmistolaisena. Ks. Vihanta 1998, 32–33.

Maisemataiteen näyttely kuvastaa hyvin Italian 1930-luvun loppupuolella ulkomaille viemiä taidenäyttelyitä. Francesca Cavarocchin mukaan ne eivät olleet kovinkaan kunnianhimoisia, ja ne oli suunnattu kansainvälisen keskivertoyleisön makuun.¹¹²⁷ Suomalaisissa arvosteluisakin mainittiin usein näyttelyn sopivan laajalle yleisölle ja olevan jopa populääri. Vaikka Italiassa haluttiin vastata Suomen taiteen näyttelyyn statukseltaan virallisella ja kunnollisella näyttelyllä, Suomi ei kuulunut maan ulkomaansuhteissa ykkösluokkaan. Vanhan taiteen aarteet ja teokset museoiden kokoelmista varattiin vuonna 1938 muun muassa Balkanin suuntaan.

5.8 TAITEILIJA- JA NÄYTTELYVAIHTOTOIMISTO ROOMAAN

Italialaisen maisemataiteen näyttelyn jälkeen ajallisesti seuraava ja biennaali-suunnitelmia lukuun ottamatta vii-

meinen tutkimusajanjaksolle ajoittuva hanke Suomen ja Italian välisessä taidenäyttelyvaihdossa oli suunnitelma perustaa Roomaan toimisto, joka järjestäisi suomalaisille taiteilijoille tilaisuuksia oleskella ja pitää näyttelyitä Italiassa ja italialaisille taiteilijoille vastavuoroisesti Suomessa. Asiaa koskeva, roomalaisen *Italiano*-lehden kirjoitukseen pohjautuva uutinen julkaistiin kesäkuussa 1939 *Uudessa Suomessa*. Suunnitelmissa oli vaihtaa aluksi vuosittain kaksi taiteilijaa maiden välillä. Tähän tarkoitukseen oli ”viimeisten tietojen mukaan” ”eräs italialainen taidejärjestö” valmis myöntämään määrärahan. Kimmokkeen toimiston suunnitteluun oli antanut Natalian Molan toukokuussa 1939 Roomassa järjestämä nuoren suomalaisen kuvanveistäjän Matti Hauptin yksityisnäyttely, joka menestyi erinomaisesti tai ”odottamattoman hyvin”.¹¹²⁸

Toimiston perustamissuunnitelman uutisoi myös *Aamulehti*, joka kertoi, että roomalaiset lehdet olivat kirjoittaneet Hauptin näyttelyn edistäneen maiden välisiä kulttuurisuhteita. Lehti ylisti myös Pietro Tronchin aikaansaannoksia Suomen ja Italian välisessä taidevaihdossa ja kertoi hänen järjestäneen sekä Suomen taiteen näyttelyn Italiaan että sitä seuranneet kaksi Italian taiteen näyttelyä Suomeen taidelaitosten tukeamana. Lehti näki, että Tronchin aloitetta oli nyt alettu kehittää eteenpäin uudessa muodossa ja uskoi, että sillä oli hyvät mahdollisuudet toteutua. Lehden mukaan nimenomaan italialaiset olivat kiinnostuneita suomalaisesta taiteesta, joka oli heille sävyltään niin outoa, että se herätti uteliaisuutta. Suomalaisella yleisöllä taas oli paljon oppimista Italian taiteesta, joka erikoisnäyttelyiden avulla tulisi entistä läheisemmäksi ja mahdollis-

1127 Cavarocchi 2010, 193.

1128 ”Toimisto Roomaan hoitamaan näyttelyvaihtoa Suomen ja Italian välillä?” *US* 11.6.1939.

KUTSUKORTTI kreivitär Natalia Molan ateljeessaan Roomassa järjestämän nuoren suomalaisen kuvanveistäjän Matti Hauptin näyttelyn avajaisiin toukokuussa 1939.

MATTI HAUPTIN ARKISTO. KKA.



taisi näyttelykävijöille pääsyn henkilökohtaiseen kosketukseen Suomessa vierailevien italialaisten taiteilijoiden kanssa.¹¹²⁹

Matti Hauptin yksityisnäyttely on mielenkiintoinen ja melko poikkeuksellinenkin tapaus suomalaisten taiteilijoiden Italia-kontaktien ja uran luomisen näkökulmasta. Matti (Carl Gustaf Matias) Haupt oli nuorin Suomen taiteen Milanossa ja Roomassa vuonna 1937 järjestettyyn näyttelyyn mukaan otetuista taiteilijoista; hän oli syntynyt vuonna 1912. Hän oli aloittanut taideopintonsa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vain 16-vuotiaana ja opiskeli siellä 1928–1932. Sen jälkeen hän opiskeli kuvanveistoa Wäinö Aaltosen johdolla. Ensimmäisen kerran hän osallistui näyttelyyn vuonna 1932 ja oli mukana Suomen Taiteilijain näyttelyissä tuosta vuodesta vuoteen 1937.

Ainakin jo vuonna 1935 hän oli päättänyt lähteä jatkamaan opintojaan Italiaan,¹¹³⁰ ja haki sitä varten apurahoja useana vuonna. Hän oli yhteydessä myös Italian lähetystöön ja mahdollisesti jopa suoraan Mussoliniin selvittäessään mahdollisuuksia päästä Italiaan. Hän oli hankkinut myös tukijoita Suomessa. Ellen Svinhufvud oli luvannut maksaa Hauptin matkat, jos hän voisi rahoittaa muuten opiskelunsa ja oleskelunsa Italiassa. Haupt kuului myös niihin suomalaisiin, joita Pietro Tronchi pyrki auttamaan pääsemään Italiaan opiskelemaan.¹¹³¹

1129 "Italialaiset haluavat tutustua suomalaiseen taiteeseen." Aamulehti 11.6.1939.

1130 Matti Hauptin apuraha-anomus STA:n stipendilautakunnalle, Helsinki 17.5.1935. Stipendianomukset 1873 - - 1948 H 19. STYA I. KKA.

1131 Matti Hauptin apuraha-anomukset STY:n stipendilautakunnalle, Helsinki 20.5.1936 ja 15.5.1937; Pietro Tronchi Matti Hauptille, Helsinki 18.5.1936; Attilio Tamaro / R. Legazione d'Italia in Finlandia Matti Hauptille, Helsinki 23.1.1935. Stipendianomukset 1873 - - 1948 H 19; STY:n Palkinto- ja stipendilautakunnan kokouksen 23.5.1936 kokouksen pöytäkirja. Pöytäkirjat 1935–1939 C34. STYA I. KKA.

Haupt lähti vuonna 1937 Italiaan töistään saamillaan rahoilla ja suuntasi aluksi Milanoon, jossa hän opiskeli kuvanveistoa professori Arturo Martinin (1889–1947)¹¹³² johdolla. Hän tarvitsi kuitenkin välttämättä apurahaa voidakseen jatkaa Italiasa ”alkamiaan ateljeetöitä, taideteosten ja -laitosten tutkimista eri paikkakunnilla y.m.”. Tällä kertaa häntä onnisti ja hänelle myönnettiin vuonna 1938 Hovingin rahastosta 5 000 markan stipendi ulkomaista opintomatkaa varten.¹¹³³

Hauptin saama apuraha oli riittämätön pitempään ulkomailla opiskeluun, ja niinpä hän haki uutta apurahaa heti seuraavana vuonna 1939. Tällä kertaa anomus oli päivätty Roomassa, jonne Haupt oli siirtynyt edellisenä syksynä ja josta hän oman kertomansa mukaan oli sattumalta onnistunut saamaan käyttöönsä erään firenzeläisen kuvanveistäjän ateljeen. Hän kertoi itse kustantaneensa ”matkansa Roomaan sekä opintonsa, työnsä ja oleskelunsa” siellä ”yksinomaan omilla töillään hankkimillaan varoilla” ja tarvitsi nyt ehdottomasti apurahaa voidakseen jatkaa opintojaan ja suorittaakseen loppuun työnsä ennen syksyllä 1939 Suomessa alkavaa asevelvollisuuttaan.¹¹³⁴ Apurahaa hänelle ei myönnetty,¹¹³⁵ mutta hän jäi kuitenkin Italiaan, ilmeisesti Roomaan, noin heinäkuun loppuun asti, sillä hän palasi laivalla Suomeen 4.8. asevelvollisuuttaan suorittamaan.¹¹³⁶

Oleskelun jatkamisen pakolliseen paluuseen asti saatoivat mahdollistaa hänen keväällä Roomassa pitämästään yksityisnäyttelystä myydyt teokset. Näyttely järjestettiin Natalia Molan ateljeessa Rooman taiteilijakadulla Via Marguttalla, ja sen järjesti kreivitär itse. Kyseessä oli tiettävästi ensimmäinen suomalaisen kuvanveistäjän oma näyttely Roomassa. Näyttely sai suuren suosion. Sen avajaisiin 6.5.1939 saapui Rooman sosieteetin kermaa aatelistosta ja lähettiläistä (joukossa tietenkin myös Suomen Rooman-lähettiläs Eero Järnefelt) Galleria d’Arte Modernan johtajaan Papiniin, futuristi Marinettiin, isä ja poika Pavoliniin ja tunnettuun taidekriitikoon ja quadriennaalin johtajaan C. E. Oppoon asti. Kuuluisa ruotsalainen kuvanveistäjä Carl Milles antoi siellä kehuja lausuntoja nuoresta kollegastaan. Teoksia myös myytiin hyvin. Italian opetusministeriö osti Roomassa sijaitsevaan nykyaikaisen museon keramiikkapään *Eva*, joka on laulajatar Eeva Virtasen muotokuva. Näyttelyn oli tarkoitus olla auki 20.5. asti, mutta suuren kävijämäärän vuoksi aikaa pidennettiin kuun loppuun. Italialaiset kritiikit olivat suo-

1132 Arturo Martini oli tunnettu italialainen kuvanveistäjä, joka osallistui muun muassa *Valori plastici*-ryhmään. STS:n kuvataidematrikkelin mukaan Martini oli Hauptin opettajana 1938–1939, mutta hänen lisäksi opettajana toimi myös häntä nykyisin huomattavasti tunnetumpi Marino Marini Monzan taideakatemiassa 1937–1939. Ks. Matti Hauptin matrikkelitiedot. Suomen kuvataiteilijat -verkkomatrikkeli. Hauptin apurahahakemuksissa Marinia ei mainita, mutta niiden tiedot ovat muutenkin hyvin suppeita. Haupt kertoi lehtihaastattelussa, että hän oli aloittanut oleskelunsa Italiassa leikkelemällä neljän kuukauden ajan ruumiita Milanon anatomisella laitoksella opintotarkoituksessa. Hän ei erityisemmin ihaillut Martinin edustamaa modernia italialaista suuntaa, josta Italian kansakaan ei pitänyt. Ks. Mimi, ”Moderni kuvanveisto menettämässä suosiotaan Italiassakin.” HS 5.8.1939.

1133 Matti Hauptin apuraha-anomus STY:n stipendilautakunnalle, Milano 25.4.1938. Stipendianomukset 1873 - - 1948 H 19; STY:n Palkinto- ja stipendilautakunnan kokouksen 12.5.1938 pöytäkirja ja luettelo apurahojen hakijoista ja saajista. Pöytäkirjat 1935–1939 C34. STYA I. KKA. Haupt antaa hakemuksessa Milanon-osoitteeseen *Circolo Filologico Milanese*n osoitteen. Koska se sijaitsi Gian Ferrarin gallerian vieressä, on erittäin luultavaa, että Haupt tapasi myös Gian Ferrarin.

1134 Matti Hauptin apurahahakemus STY:n stipendilautakunnalle, Rooma 24.4.1939. Stipendianomukset 1873 - - 1948 H 19; Karttunen, Liisi, ”Matti Hauptin menestys Roomassa.” HS, Viikkoliite 18.6.1939.

1135 STY:n palkinto- ja stipendilautakunnan kokouksen 10.5.1939 pöytäkirja ja luettelo apurahojen hakijoista ja saajista. Pöytäkirjat 1935–1939 C34. STYA I. KKA.

1136 ”Väinö Aaltosen koulusta Italiaan.” US 5.8.1939; Mimi, ”Moderni kuvanveisto menettämässä suosiotaan Italiassakin.” HS 5.8.1939.

- 1137 Kutsu Matti[a] Hauptin näyttelyn avajaisiin Natalian Molan ateljeeeseen 6.5.1939. Leikekirja 1939–1947. Matti Hauptin arkisto. KKA; "Kuvanveistäjä Matti Hauptin näyttely Roomassa." Aamulehti 16.5.1939; Sundman, P. O., "Matti Hauptin näyttely Roomassa." Ajan Suunta 27.5.1939; "Suomalainen kuvanveistäjä saa mainetta ulkomailla." HS 19.5.1939; "Matti Hauptin näyttelyn arvosteluja italialaisissa lehdistä." HS 27.5.1939; Karttunen, Liisi, "Matti Hauptin menestys Roomassa." HS, Viikkoliite 18.6.1939; Mimi, "Moderni kuvanveisto menettämässä suosiotaan Italiassakin." HS 5.8.1939; S-n., "Den 6 maj öppnades..." Hbl 10.5.1939; "Matti Hauptin utställning i Roma." Hbl 28.5.1939; "Matti Hauptin utställning i Rom." Hbl 18.6.1939; "Matti Haupt hemma efter framgångsrik utställning i Rom." Hbl 5.8.1939; "Suomalainen taidenäyttely Roomassa." US 16.5.1939; "Italian valtio ostanut suomalaisen kuvanveistäjän teoksen." US 29.6.1939; "Väinö Aaltosen koulusta Italiaan." US 5.8.1939; Veräjän Mikko, "Veräjältä." Vaasa 14.6.1939; "Toimisto Roomaan hoitamaan näyttelyvaihtoa Suomen ja Italian välillä." US 11.6.1939; Hauptin mukaan hän lahjoitti teoksen Mussolinille kiitokseksi siitä maa-alasta joka oli Roomassa varattu "Suomen taideakatemian rakentamista varten". Näyttelyä koskevia lehtileikkeitä löytyy KKA:n leikearkiston lisäksi Matti Hauptin arkistosta. KKA.
- 1138 Mola, Natalia, 1939. [Esittely, ei otsikkoa]. *Mostra personale di Mattia Haupt*. Rooma. Elsa Tervon Natalia Mola -koelma. TMK. Luettelossa on kansikuvan lisäksi kolme kuvaa. Ei ole tietoa siitä, kuka maksoi luettelon painamisen.
- 1139 Natalia Molan Suomea ja Viroa ja erityisesti Suomen kulttuurisuhteita Italiaan käsittelevä kirjoitus *Relazione dell'attività svolta in Finlandia e Estonia, durante il viaggio...* Fascicolo 79 "Natalia Mola". Busta 29. Dir. Gen. Propaganda NU.P.I.E., MinCulPop. ACS.
- 1140 "Taidepalsta. Milanon ja Rooman suomalaiset taidenäyttelyt onnistuivat loistavasti." US 28.8.1937.
- 1141 S. T.-lt., "Italienska konstnärinnors exposition i Konsthallen." Hbl 26.9.1937; E. T., "Galleriatavaraa" – ylistää Väinö Aaltonen italiattarien taidenäyttelyä." Aamulehti 29.10.1937.

peita. Haupt sai myös useita muotokuvatilauksia. Näyttely ja sen vastaanotto sai runsaasti huomiota Suomen lehdistä. Haupt lahjoitti yhden pronssiteoksensa Mussolinille, ja hänelle oltiin järjestämässä tapaamista tämän kanssa, mutta se ei ehtinyt toteutua ennen Hauptin kotiinlähettä. ¹¹³⁷ Näyttelystä julkaistiin kuvallinen luettelo, jonka ylistävän esitelytekstin kirjoitti Natalia Mola. ¹¹³⁸ Näyttely avajaisvieraineen lähestyi virallista maiden välistä tapahtumaa ja merkitsi joka tapauksessa tärkeää tilaisuutta verkostoitumiseen Italian taidekentän ja taiteenharrastajien kanssa.

Natalia Mola kirjoitti myöhemmin tehneensä kaiken mahdollisuuksien rajoissa olleen, rahaa ja työtä uhraten, säilyttääkseen henkisen sillan Suomen kanssa. Siitä oli todisteena hänen omalla kustannuksellaan järjestämä suomalaisen kuvanveistäjän Matti Hauptin (Aupt) näyttely, Hauptin kaste *romanitahàn* uransa alussa ja Molan suomalaista sivistyneistöä kohtaan osoittama jatkuva vieraanvaraisuus. ¹¹³⁹

Suomen taiteen näyttelyn vuonna 1937 katsottiin luoneen hyvän pohjan suomalaisten opiskelumahdollisuuksien järjestämiselle Italiassa: italialaiset olivat nyt omin silmin nähneet, mihin suomalaiset pystyivät. Näyttelyvaihto nähtiin pohjana opiskelusuhteidenkin parantamiselle. Pietro Tronchilla olikin suunnitelmissa koettaa järjestää suomalaisille taiteilijoille Italiaan ilmaisia matkoja, vapaapaikkoja taideakatemiaissa sekä vapaata oleskelua eli ilmeisesti apurahoja siellä. ¹¹⁴⁰

Toistaiseksi ei ole löytynyt enempää tietoja toimisto-ideasta. Kenen aloite se oli? Mikä oli tuo lehtitiedoissa mainittu "italialainen taidejärjestö", joka oli ilmoittautunut halukkaaksi rahoittamaan toimintaa? Oliko Molalla osuutta asiaan? Hän oli Suomessa ollessaan vuonna 1937 kertonut kiinnostuneensa Suomen taiteen näyttelystä Italiassa ja niinpä hän halusi valmistaa suomalaisille taiteilijoille tilaisuuksia useammin esitellä taidettaan Italiassa. ¹¹⁴¹ Suunnitelma vaikuttaa Rooma-keskeiseltä, joten on vaikea kuvitella milanolaisen Ettore Gian Ferrarin olleen siinä mukana. Oliko hankkeella realistinen pohja? Kaikki tämä jää vastausta vaille. Toteutuessaan hanke olisi merkinnyt suurta panosta yksittäisten taiteilijoiden Suomi–Italia-suhteille ja helpottanut huomattavasti hankalaa yksityisnäyttelyiden järjestämistä ulkomailla. Maailmansota olisi joka tapauksessa tuonut katkoksen toimintaan.

**LOPUKSI:
SUOMI, ITALIA,
TAIDENÄYTTELYT JA
NATIONALISMI**

SUOMEN ITSENÄISTYMISESTÄ vuoden 1944 loppuun rajoittuvalla ajanjaksolla Suomi ja Italia vaihtoivat neljä taidenäyttelyä. Suomeen tuotiin Italiasta kolme näyttelyä, jotka olivat *Il Novecento Italianon* näyttely Helsingin Taidehallissa ja Turun taidemuseossa syksyllä 1931, italialaisten naistaiteilijoiden näyttely Helsingin Taidehallissa ja Tampereen taidemuseossa syksyllä 1937 ja modernin italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely Helsingin Taidehallissa alkuvuodesta 1938. Suomi vei Italiaan yhden näyttelyn, retrospektiivisen katselmuksen suomalaista taidetta 1800- ja 1900-luvuilta Milanoon Galleria Gian Ferrariin ja Roomaan Galleria di Romaan keväällä ja kesällä 1937. Vaihtoon liittyivät lisäksi toteutumattomat hankkeet italialaisen näyttelyn järjestämiseksi Suomessa vuosilta 1934, 1935 ja 1938. Maiden välisiin julkisiin kuvataidesuhteisiin taidenäyttelyiden muodossa kuuluvat myös Suomen osallistuminen vuoden 1932 alussa Roomassa järjestettyyn *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn sekä erilaiset suunnitelmat Suomen saamiseksi mukaan Venetsian biennaaleihin tai maapaviljongin rakentaminen sinne. Jälkimmäiset ajoittuvat erityisesti 1930-luvulle ja 1940-luvun alkuun. Firenzessä vuonna 1927 järjestettyyn suureen kansainväliseen grafiikan näyttelyyn Suomen osastoa ei koottu, mutta kolme taiteilijaa osallistui siihen yksityisesti. Vuonna 1935 laadittu luonnos Suomen ja Italian välisestä kulttuurisopimuksesta sisälsi taide- ja näyttelyvaihdon, mutta sopimushanke ei edennyt alkua pitemmälle. Italiassa vuonna 1939 esitetty ajatus Suomen ja Italian välisen taiteilija- ja näyttelyvaihdon perustamisesta Roomaan ei myöskään johtanut tuloksiin, mahdollisesti toisen maailmansodan syttymisen takia.



NATALIA MOLAN maalaus *Venetsiasta* (1934) oli mukana italialaisten nais-taiteilijoiden näyttelyssä Helsingin Taidehallissa ja Tampereen taidemuseossa syksyllä 1937. Yksityinen henkilö osti ja lahjoitti sen Tampereen taidemuseolle.

KUVA: JARI KUUSENAHO / TAMPEREEN TAIDEMUSEO.

Julkisten kulttuuri- ja kuvataidesuhteiden taustalla olivat Suomen ja Italian sujuvat mutta melko etäiset valtiolliset suhteet. Maat eivät olleet toisilleen ulkopoliittisesti tärkeitä. Italian hyökkäys Abessiniaan vuonna 1935 ja Itä-Afrikan imperiumin julistaminen seuraavana vuonna toivat pientä kitkaa suhteisiin, kun Suomi Kansainliiton jäsenenä liittyi Italian vastaisiin talouspakotteisiin. Tapahtumien vaikutus Suomen ja Italian välisiin suhteisiin oli kuitenkin sekä poliittisesti että kulttuurin alalla pieni.

YKSITYISIÄ JA ITALIALAISIA ALOITTEITA

Italian kanssa vaihdettujen
näyttelyiden ja toteutumatonien
näyttelysuunnitel-

mien taustalla olleen prosessin ja aloitteentekijöiden tarkastelu osoittaa, että näyttelyt syntyivät viimeistä näyttelyä lukuun ottamatta yksityisten aloitteesta. Hankkeita ajoivat kuvataidesuhteista eri syistä kiinnostuneet, aktiiviset henkilöt, jotka eivät olleet osa varsinaista virallista näyttelyjärjestämiskoneistoa. Yksityisten henkilöiden merkitys tulee esille myös Italian suhteissa muihin maihin ja suuremmissa näyttelysatsauksissa, kuten Lontoossa vuonna 1930 järjestetyssä Italian taidetta 1200–1900 esittelevässä näyttelyssä, jonka aloitteentekijänä ja yhtenä toteuttajanaakin oli englantilainen Lady Chamberlain. Suomen ja Italian välisiä taidenäyttelyhankkeita yhdistää myös se, että aloitteet tulivat pääasiassa italialaisilta henkilöiltä tai viranomaisilta. Suomalaiset eivät olleet aloitteellisia, ja näyttelyvaihto lepäsi italialaisten aktiivisuuden varassa.

Keskeinen rooli Suomen ja Italian näyttelyvaihdossa oli myöhemmin lähes näkymättömiin jääneellä Pietro Tronchilla, joka saapui Suomeen vuonna 1933 ja otti Suomen ja Italian kulttuurisuhteet työsarakseen. Musiikin alan ammattilainen toimi kulttuurisuhteiden hyväksi omasta aloitteestaan, omasta halustaan ja omaksi edukseen, mutta myös fasismin aatteen ja fasisin Italian hyväksi. Hän oli myös eräänlaista fasisista internationaalia ajaneen ja ideologista propagandaa tehneen, vuosina 1933–1939 toimineen CAUR-järjestön, *I Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma*, italialainen asiamies Suomessa. Tronchi oli mukana useimmissa Suomen ja Italian näyttelyvaihtoa koskeneissa suunnitelmissa ja hankkeissa lukuun ottamatta *Il Novecento Italiano* -näyttelyä (jolloin hän ei ollut vielä Suomessa) ja maisemataiteen näyttelyä. Hän oli mukana pohtimassa *aeropittura*-näyttelyn järjestämistä Suomessa vuonna 1934 ja teki aloitteen italialaisen näyttelyn tuomisesta Suomeen vuonna 1935. Hänen roolinsa oli olennainen Suomen taiteen näyttelyn viemisessä Milanoon vuonna 1937. Tronchin aloitteesta Helsingin Taidehalli kutsui ensin Natalia Molan jär-

jestämään naistaiteilijoiden näyttelyn ja sitten galleristi Ettore Gian Ferrarin järjestämään italialaisen nykytaiteen näyttelyn, mikä ei toteutunut.

Pietro Tronchi hyödynsi erilaisia verkostojaan kulttuurisuhde-työssään tuttavistaan, kuten tunnetusta futuristista Filippo Tommaso Marinettista CAUR-järjestöön ja siihen kuuluneisiin henkilöihin. Hän sai muita yksityisiä toimijoita mukaan hankkeisiin virallisten tahojen ohella. Tronchin veljen Aurelion välityksellä löytyi milanolainen galleristi Ettore Gian Ferrari Suomen taiteen näyttelyn järjestäjäksi.

Ettore Gian Ferrari oli nuori milanolainen galleristi, joka otti rohkeasti vastaan ajatuksen järjestää vain muutaman kuukauden toimineessa galleriassaan toisen maan virallinen näyttely. Se oli hänelle yksi keino vakiinnuttaa gallerian positio milanolaisella taidekentällä. Näyttely toi huomiota, suhteita ja kenties mahdollisuuden avata toimintaa ulkomaiden suuntaan. Myöhemmin erittäin merkittävän taidealan uran luonut Gian Ferrari suunnittelikin Suomen taiteen näyttelyn jälkeen suomalaisten taiteilijoiden näyttelyitä Italiaan ja mahdollisesti italialaisten Suomeen, mutta ne eivät toteutuneet.

Margherita Sarfatti ja Natalia Mola näyttelyprojekteineen todistavat, että joissakin tapauksissa yksityiset ihmiset saattoivat viedä italialaisen näyttelyhankkeen läpi virallisten tahojen ulkopuolella ja joidenkin viranomaisten vastustuksesta huolimatta. Nämä kaksi naista olivat hyvin erilaisessa asemassa ja taustaltaan erilaisia, mutta yhteistä oli määrätietoisuus ja rohkeus. *Il Novecento Italiano* -näyttelyn tuominen Pohjoismaihin sai alkunsa Ruotsissa vierailleen ryhmän johtohahmon Margherita Sarfattin, taiteilija ja Ruotsin prinssi Eugenin ja Nationalmuseumin amanuenssin Carl Gunnen keskusteluissa heidän tavatessaan Tukholmassa kesällä 1930. Sarfatti oli tottunut toimimaan yksityisesti osittain Mussolinin tukemana ja ollut järjestämässä lukuisia ryhmän näyttelyitä ulkomaille. Vaikka tilanne Italiassa oli näyttelykentällä muuttunut ja muuttumassa yhä tiukemmin säädellyksi, hän toimi edelleen entiseen tapansa. Sarfattia oli hänen toimissaan ehkä auttanut hänen suhteensa Mussoliniin, mutta Suomeen tuotu näyttely ajoittui aikaan, jolloin hän oli menettämässä asemansa ja suhde loppumassa.

Natalia Mola oli järjestänyt naistaiteilijoiden näyttelyn Galleria Gian Ferrariin marraskuussa 1936, joten hän saattoi tulla Suomeen tuodun naistaiteilijoiden näyttelyn järjestäjäksi Ettore Gian Ferrarin, Pietro Tronchin tai Tronchin veljen Aurelion kautta tai yleensä tästä yhteydestä. Molan roolista näyttelyn idean synnyssä ei ole tietoa. Hän ryhtyi kuitenkin toteuttamaan hanketta määrätietoisesti ja aktiivisesti. Milano yhdistää Molaa ja Pietro Tronchia, millä saattoi olla oma merkityksensä

yhteistyön synnyssä. Mola sai järjestettyä Suomeen italialaisten naistaitelijoiden näyttelyn kansankulttuuriministeriön *Ministero della Cultura Popolare* vastustuksesta huolimatta. Naiseus saattoi olla syy vähätellä Molaa ja Sarfattia, jolloin hankkeita ei otettu niin vakavasti kuin miesten ajamia näyttelyitä. Tämä sopii ainakin Molaan. Kumpikin naisista oli valmis etenemään jopa keinoja kaihtamatta. Sarfatti käytti edelleen Mussolinin nimeä hyväkseen ja vei näyttelyn ulkomaille Mussolinin kielloista huolimatta. Italian taidekentän 1930-luvun keskeinen vaikuttaja Antonio Maraini luonnehti Natalia Molaa juonittelijaksi. Tämä lausunto kertoo osittain Molan sinnikkydestä, mutta myös kyseenalaistenkin keinojen käytöstä oman edun nimissä. Molaa koskevat erilaiset asiakirjat kertovat, että hän teki selkeää ja voimakasta pr-toimintaa oman uransa puolesta, mikä salli myös totuuden muuntelun. Sen lisäksi hän huonon talous- ja uratilanteensa takia vetosi suoraan Mussoliniin ja oli omien etujensa puolesta valmis mustamaalaamaan muita.

Italialaisen osapuolen ja yksityisten aktiivisuus pätee myös yrityksiin saada Suomi ja Wäinö Aaltonen osallistumaan Venetsian biennaaleihin. 1920-luvulla Suomen biennaaliosallistuminen ei paria lehtihaastattelumainintaa lukuun ottamatta ollut esillä. 1930-luvulla oli muutamia aktiivisia suomalaistaitelijoita, jotka pitivät tärkeänä Suomen saamista mukaan sinne ja ryhtyivät siksi ajamaan myös Suomen oman paviljongin rakentamista. He eivät ilmeisesti saaneet viranomaisten tukea hankkeelleen. Samanaikaisesti italialaiset tahot suunnittelivat keskenään Wäinö Aaltosen näyttelyn järjestämistä biennaalissa. Ensimmäisen yrityksen kariuduttua vuonna 1934, samat henkilöt palasivat suunnitelmaan vuoden 1940 näyttelyä varten. Sotatilanne Euroopassa teki Aaltosen osallistumisen lopulta mahdottomaksi. Samaan aikaan ja jälleen erillään Aaltosta koskevasta suunnitelmasta Suomessa käsiteltiin ensimmäisen kerran ministeriötasolla virallista osallistumista biennaaliin taiteilija Aarre Heinosen aloitteesta. Talvisota ja kevään 1940 maailmanpoliittinen tilanne tekivät tyhjäksi hankkeen, johon ulkoministeriökin suhtautui myönteisesti.

Yksityisten ihmisten merkitys Suomen ja Italian välisissä muisakin kulttuurisuhteissa oli huomattava. He vaikuttivat niin toisen kuin oman maan tunnetuksi tekemisessä (esimerkiksi Paolo Emilio Pavolini ja Liisi Karttunen), ystävähdistysten perustamisessa ja toiminnassa kuin erilaisten hankkeiden ajajina. Italialaisten aktiivisuus tulee esiin myös niissä. Esimerkkinä voi mainita tavoitteen saada Suomeen Italian kulttuuri-instituutti ja siihen liittyvän hankkeen kulttuurisopimuksen solmimisesta maiden välille vuonna 1935. Italialaiset Suomi-ystävät olivat

siinä aktiivisia, ja Suomen lähettiläs toimi heidän aloitteestaan. Tärkeänä aloitteentekijänä oli italian kielen lehtorina Helsingin yliopistossa toiminut Luigi Salvini.

SUOMALAISET JA ITALIALAISET VIRANOMAISET, INSTITUUTTIOT JA HEIDÄN EDUSTAJANSA

Yksittäisten toimijoiden kiinnostuksella ja aktiivisuudella oli suuri merkitys myös virallisten järjestöjen

ja viranomaisten keskuudessa, ja usein juuri he saivat kyseisen tahon mukaan hankkeeseen. Moni hankkeista vaatikin syntyäkseen ja toteutukseen erilaisia sosiaalisia verkostoja, jotka liittyivät sekä henkilöihin että heidän toimintaansa instituutioissa tai viranomaisina. *Il Novecento Italianon* tulo Ruotsiin vaati Sarfattin ja prinssi Eugenin tapaamisen lisäksi sen, että prinssi pystyi kutsumaan ryhmän virallisesti Ruotsiin Liljevalchin taidehallin edustajana. Eri instituutioiden ja niihin kuuluvien henkilöiden verkostot toivat näyttelyn sieltä ensin Helsinkiin ja sitten Turkuun.

Suomen taiteen näyttely loi verkostoja myöhempiin hankkeisiin, mutta toisaalta hyödynsi eri tavoin mukaan tulleiden omia verkostoja. Siihen eri tavoin liittyvistä henkilöistä, joista osalla oli viranomaisasemakin, voi mainita esimerkiksi Ettore Gian Ferrarin, Pietro Tronchin, Natalia Molan, Bertel Hintzen, CAUR-järjestön Lombardian johtajan Augusto Gardinin, Liisi Karttusen, Alessandro ja P. E. Pavolinin, Antonio Marainin ja konsuli Federico Weilin.

Pietro Tronchin ansiosta CAUR-järjestö tuki moraalisesti, kuten asia ilmaistiin, Suomen taiteen näyttelyn tekemistä Milanossa (tuki, joka ei näkynyt kaikesta päätellen julkisuudessa), naistaiteilijoiden näyttelyä sekä Gian Ferrarin toteutumatonta hanketta italialaisesta näyttelystä Suomeen. Liisi Karttusen työ Suomen Rooman-lähetystössä, mutta erityisesti hänen verkostonsa, vaikuttivat siihen, että Suomen taiteen näyttelylle löydettiin viralliset yhteistyötahot Roomassa. Toisaalta taiteilijoiden konfederaation, *Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artistin* puheenjohtaja Alessandro Pavolinin joisältäänkin, suurelta Suomen-ystävältä ja Kalevalan kääntäjältä P. E. Pavolinilta, perimä Suomi-kiinnostus vaikutti varmasti siihen, että hänen edustamansa ammattijärjestö otti näyttelyn galleriaansa.

Jotkut henkilöt nousevat esiin Suomen ja Italian välisissä taide- ja taiteilijayhteistyösuhteissa virallisen asemansa ja eri tehtäviensä kautta. Italian lähettiläs Attilio Tamaro ajoi sekä Wäinö Aaltosen saamista biennaaliin että toisaalta torpedoi Pietro Tronchin suunnitelmat italialaisesta näyt-

telystä Suomessa. Toisena italialaisena esimerkkinä on Antonio Maraini, josta tuli vuonna 1927 Venetsian biennaalin pääsihteeri ja vuonna 1932 lisäksi *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Artin* pääsihteeri. Hänen roolinsa taidenäyttelyiden tekemisessä ulkomaille oli suuri, osittain juuri biennaaliorganisaation johdosta. Se oli nimittäin tekemässä isoa osaa Italian ulkomaille viemistä näyttelyistä vuosina 1931–1942 ja sai sen virallisestikin tehtäväkseen vuonna 1938. Maraini kuratoi myös isoja ulkomaanäyttelyitä. Biennaalin pääsihteerinä hän oli mukana aloitteissa tai toiveissa Suomen omasta maapaviljongista sekä osallistumisesta biennaaliin. Hän tunsi entuudestaan joitakin suomalaisia taiteilijoita tai ainakin oli tavannut heitä ja keskustellut biennaaliosallistumisesta. Lisäksi hän kävi kirjeenvaihtoa aiheesta ja oli järjestämässä Wäinö Aaltosen lopulta toteutumaton osallistumista vuonna 1940 ja Suomen virallista maaosallistumista, joka sekään ei toteutunut, vuonna 1942. Maraini vaikutti siihen, ettei Suomeen saatu vuonna 1936 edellisenä vuonna pohdittua italialaista kiertonäyttelyä, koska hänen mielestään Italiassa oli jo liikaa näyttelyvientiohjelmaa kyseiseksi vuodeksi.

Antonio Maraini kirjoitti Suomen taiteen näyttelyn kummankin näyttelypaikan luetteloon esipuheen Ettore Gian Ferrarin aloitteesta. Liisi Karttunen tunsi Marainin ennestään ja avusti hänen saamisessaan kirjoittajaksi sekä toimitti materiaalia hänelle. Maraini oli myös mukana tekemässä päätöstä näyttelyn siirrosta Roomaan. Hän osallistui Rooman avajaisiin ja piti sillä italialaisen osapuolen avajaispuheen.

On hyvin mahdollista, että Maraini oli vaikuttamassa siihen, että MinCulPop otti kielteisen kannan Natalia Molan naistaiteilijänäyttelyyn. Syndikaatin pääsihteerinä hänellä oli vaikutusvaltaa siihen, minkälaisena näyttely nähtiin. Mola itse oli sitä mieltä, että Maraini oli häntä vastaan suunnatun salaliiton kärjessä. On hyvä muistaa, että Maraini oli myös itse taiteilija, kuvanveistäjä. Marainin mielipiteellä oli joka tapauksessa suuri painoarvo siinä, että Ettore Gian Ferrarin suunnittelema italialainen näyttely Suomeen syrjäytettiin kokonaan virallisen näyttelyhankkeen tieltä ja Gian Ferraria käytännössä kiellettiin tekemästä näyttelyjä ulkomaille. Perustelujen mukaan kaikki ulkomaille vietävät kansalliset näyttelyt kuuluivat MinCulPopille, mikä tarkoitti biennaalin mukanaoloa ja Marainin oman keskeisen roolin jatkumista näyttelyviennissä. Lisäksi Maraini oli viimeisen tutkimusajanjaksolla Suomeen tuodun italialaisen näyttelyn komissaari ja mukana siinä biennaaliorganisaatioon liittyvässä juryssä, joka kokosi kiertonäyttelyn. Syksyllä 1937 oli suunnitelmia, että Maraini olisi tullut näyttelyn mukana Suomeen, mutta ne eivät toteutuneet.

Bertel Hintze oli yksinkertaista ja hieman liioitellen Suomen ja Italian näyttelyvaihdon osalta eräänlainen Suomen Antonio Maraini. Hintze ei tosin ollut itse taiteilija. Hän osallistui kaikkien näiden kahden maan välisten vaihtonäyttelyiden järjestämiseen. Suomeen tuodut kolme Italian näyttelyä järjestettiin kaikki Helsingin Taidehallissa, ja Bertel Hintze oli sen ensimmäinen ja pitkäaikainen intendentti. Taidehallista oli sen avaamisen vuonna 1928 jälkeen tullut Suomen ja pääkaupungin tärkein ulkomaisten näyttelyiden järjestämispaikka, ja ne kuuluivat sen näyttelyohjelman peruspilareihin heti alusta alkaen. Se oli myös looginen yhteistyökumppani näyttelyille, joista oli tarkoitus myydä teoksia, ja ilman omaa kokoelmaa toimivana instituutiona joustava toimija.

Bertel Hintze oli mukana myös tekemässä ainoan Italiaan tutkimusajanjaksolla viedyn Suomen taiteen näyttelyn; hän oli sen kokoamisessa ja käytännön järjestelyissä Suomen päässä keskeisin henkilö. Siinä Taidehalli ei ollut mukana, vaan kutsu Italiasta tuli Suomen taideakatemialle, joka otti sen vastaan ja päätti järjestää näyttelyn. Hintze toimi tässä yhteydessä Taideakatemian sihteerin roolissa. Hintzen kaksoisrooli Suomen ja Italian välisessä taidenäyttelyvaihdossa sai italialaisen osapuolen välillä sekaisin siitä, kuka varsinainen yhteistyötaho oli ja missä Italian taiteen näyttely Suomessa järjestettäisiin. Tosin välillä taustalla lieinee ollut tietoinen asioiden sekoittaminen, kun Taideakatemia kuulosti paremmalta ja vakuuttavammalta vaihtoehdolta. Hintze ei ollut Suomen ja Italian näyttelyvaihdossa aloitteentekijä, vaan muiden tekemien aloitteiden toteuttaja.

Bertel Hintzellä oli näyttelyvaihdossa myös kolmas rooli, joka ei ulottunut Italia-yhteyksiin. Hän oli komissaarina ulkoministeriön aloitteesta järjestetyissä kahdessa suuressa Suomen taiteen näyttelyssä, jotka järjestettiin Moskovassa ja Riassa vuonna 1934 ja Berliinissä, Düsseldorfissa ja Hampurissa vuonna 1935. Hintzen oma suhtautuminen taidenäyttely-yhteistyöhön oli avarakatseinen, eikä hän välittänyt poliittisista aspekteista.

NÄYTTELYVAIHDON VIRALLISUUS

Kolmesta Italiasta tuodusta näyttelystä vain viimeinen tehtiin virallisen organisaation kautta ja viranomaisten aloitteesta. Sen järjesti kesän 1937 alussa Italiassa muodostettu kansankulttuuriministeriö *Ministero della Cultura Popolare* ja järjestelyt noudattivat tiukasti fasistista näyttelyjärjestelmää. Aikaisempi viranomaisaloite oli MinCulPopin edeltäjiin kuuluneen *Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda* alaisen *Direzione Generale per i*

Servizi della Propaganda vuonna 1935 Italian Helsingin-lähettiläälle lähettämä kysely mahdollisuudesta järjestää italialainen näyttely Suomesa seuraavana vuonna. Kyseessä oli toteutumatta jäänyt Pohjoismaihin ja Baltiaan kaavailtu kiertonäyttely. Siinäkin viranomaisten kiinnostus Suomea kohtaan saattoi saada alkunsa tai lisäpontta yksityisen henkilön, Pietro Tronchin, aikaisemmin samana vuonna tekemästä aloitteesta.

Kutsu vuoden 1932 alussa järjestettyyn *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn tuli virallisessa asemassa olleelta näyttelyn järjestäjältä Suomen Rooman-lähetystössä työskennelleen, mutta myös lehtinaisena toimineen Liisi Karttusen välityksellä Ateneumin taidekokoelmien intendentille ja Suomen taideakatemialle, joten tämä toteutunut hanke eteni virallista tietä. Suomen osastolle 1920-luvun lopun suuressa kansainvälisessä graafikanäyttelyssä ei sen sijaan löytynyt järjestäjää, sillä Taideakatemia ei osittain kireän aikataulun vuoksi innostunut hankkeesta, vaikka Suomen Rooman-lähettiläs oli luvannut kaiken mahdollisen avun. Tämä kokemus oli yksi syy siihen, että graafikoiden oman järjestön perustaminen nähtiin tärkeäksi. Järjestö ottikin heti perustamisestaan vuonna 1931 lähtien näyttelyvaihdon ohjelmaansa ja toimi siinä aktiivisesti.

Suomi sai viralliset kutsut myös vuosien 1942 ja 1944 Venetsian biennaaleihin, ja ensimmäistä varten ehdittiin jo nimittää komissaarikin, Onni Okkonen. Suomen osallistumisen teki mahdolliseksi muun muassa sodan takia huimiin summiin nousseet vakuutusmaksut. Vuoden 1944 biennaalia ei pystytty enää järjestämään.

Myös yksityisistä ideoista ja toiminnasta alkunsa saaneet näyttelyt saivat kaikki virallisen luonteen. Näyttelyn virallisuus oli tärkeää eri osapuolille, myös niiden yksityisille aloitteentekijöille. Olen johdannossa määritellyt viralliseksi näyttelyn, joka järjestettiin virallisessa, kuninkaallisessa, presidentin tai hallituksen suojeluksessa tai organisoitiin yhteistyössä lähettävän maan hallituksen tai viranomaisten kanssa. Sillä tuli myös olla virallinen kunniakomitea, jonka jäsenet ainakin osaksi edustivat lähettävän maan johtoa tai jotakin sen virallista ja julkista instituutiota tai yhdistystä tai jossa oli mukana hallitsijaperheen jäseniä tai henkilöitä, joilla oli lähettäjä- tai vastaanottajamaassa arvostettu, virallisuusluonteinen asema. Lisäksi virallinen saattoi olla näyttely, joka sai oman maansa tai jopa vastaanottajamaan virallisilta elimiltä rahallista tukea. Virallisuus saattoi tulla myös vastaanoton myötä: lähettäjämaassa yksityisenä pidetty hanke otettiin vastaanottajamaassa vastaan virallisena.

Suomen ja Italian välisessä näyttelyvaihdossa näistä tekijöistä toteutuu jokaisen kohdalla vähintään yksi. Vuoden 1931 *Il Novecento Italiano* näyttely sai määrärahan Italian ulkoministeriöltä, ryhmittymä sai

virallisen kutsun Ruotsista ja näyttelyllä oli Suomessakin korkean tason suojelijat ja laaja ja arvovaltainen kunniakomitea puheenjohtajanaan Benito Mussolini. Italialaisten yksityiseksi hankkeeksi luokittelema naistaitelijoiden näyttely vuonna 1937 sai MinCulPopin vastustuksesta huolimatta taloudellista tukea Italian ulko- ja opetusministeriöiltä ja edellisen avustuksella tukea myös liikenneministeriöstä. CAUR-järjestö tuki hanketta muuten. Suojelijakomitea oli Suomeen tuotujen Italian näyttelyjen osalta tasoltaan vähäisin, mutta kuitenkin selkeän virallinen, kuten myös sen Suomen näyttelykomitea.

Tutkimukseni osoittaa, että virallinen fasistinen järjestelmä, jolla näyttelyitä ulkomaille oli tarkoitus tehdä, oli mahdollista ohittaa ja silti saada näyttelystä virallinen. Viranomaisten ote alkoi 1930-luvun loppupuolella kuitenkin tiukentua myös ulkomaille suuntautuneiden kulttuurihankkeiden suhteen. MinCulPop kielsi Gian Ferraria tekemästä italialaista näyttelyä oman näyttelyaloitteensa takia ja koska kaikkien kansallisiksi katsottavien ulkomaille vietävien näyttelyiden järjestäminen kuului sen mukaan viranomaisille. Yksityinen aloite jyrättiin, eikä suomalainen kutsuja, Helsingin Taidehalli, asettunut puolustamaan Gian Ferraria.

Maisemataiteen näyttely vuonna 1938 sai jo alun alkaen Italian näkökulmasta täydellisen virallisena hankkeena suojelijoikseen ja kunniakomitean jäseniksi muun muassa kansankulttuuri-, ulko- ja opetusministerit. Kunniakomitean korkea-arvoisuus ja laajuus ulottuu myös sen suomalaiseen osaan, jossa olivat mukana pää-, ulko- ja opetusministerit. Näyttelyllä oli myös seitsemänjäseninen suomalainen näyttelytoimikunta. Siihen kuului muun muassa Ateneumin taidekokoelmien intendentti Torsten Stjernschantz, joka oli mukana kaikkien Italiasta Suomeen 1930-luvulla tuotujen taidenäyttelyiden kunnia- tai näyttelykomiteoissa. Maan päätaidekokoelma haluttiin huomioida jokaisen kohdalla.

Suomen taiteen näyttelyn vuonna 1937 järjesti Milanossa yksityinen galleria yksityisestä aloitteesta, mutta virallinen kutsu kulki virallista tietä Suomen lähetystön ja ulkoministeriön kautta. Kutsu osoitettiin Suomen taideakatemialle, joka otti sen virallisesti vastaan saatuaan avustuksen opetus- ja ulkoministeriöiltä. Ettore Gian Ferrari sai Milanossa paikallisviranomaisten luvan näyttelylle. Valtakunnallisessa mittakaavassa hanke nähtiin Italiassa yksityisenä, mutta maan ulkoministeriö ilmoitti puoltavansa hanketta ja CAUR-järjestö antoi moraalisen tukensa. Suojelijana oli Milanossa kuninkaalliseen perheeseen kuulunut Bergamon herttua, ja sillä oli merkittävä 16-jäseninen suomalainen kunniakomitea, johon kuuluivat muun muassa opetus- ja ulkoministerit.

Suomalaiset halusivat saada siirrettyä näyttelyn Roomaan ja sille viralliset yhteistyötahot näyttelyn arvoa kohottamaan. Milanon gallerian yksityisyys oli vaikea pala joillekin, erityisesti Suomen va. asiainhoitaja Helge von Knorringille. Suomen Rooman-lähetystö toimi siirtoasiassa aktiivisesti ja ilmeisen aloitteellisesti. Yhteistyökumppaneiksi saatiinkin MinCulPop, *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti* ja *Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti di Professionisti e degli Artisti*, joka antoi juuri uuteen paikkaan muuttaneen galleriansa Galleria di Roman näyttelyn käyttöön. Italian ulkoministeriö oli myös hankkeen virallinen yhteistyötaho, vaikka sen rooli oli lähinnä dekoratiivinen. Tavoite korkean virallisesta tasosta siis toteutui. Suojelijoina olivat Italian ulko- ja kansankulttuuriministerit. Suomessa korostettiin kaikin tavoin oman näyttelyn virallisuutta, jota pidettiin selvänä asiana ensimmäisen näyttelypaikan yksityisestä luonteesta huolimatta. Virallisuuden kruunasi Suomen valtion näyttelyn johdosta italialaisille myöntämät neljä kunniamerkkiä.

Ettore Gian Ferrari suhtautui näyttelyn viemiseen Roomaan kielteisesti, koska hän pelkästi sen vievän arvon ja huomion näyttelyltä Milanossa. Kun hän loppujen lopuksi olisi halunnut olla mukana sen järjestämisessä pelastaakseen oman näkyvyytensä ja mahdollisuutensa verkostojen luomiseen pääkaupungissa, häntä ei haluttu mukaan todennäköisesti kahdesta syystä. Sekä italialaiset että suomalaiset halusivat näyttelylle kaikin puolin virallisen leiman Roomassa, joten yksityinen galleria ei sopinut mukaan kuvaan. Lähetystö halusi lisäksi hoitaa näyttelyn siirron, olla itse suoraan tekemisissä italialaisten viranomaisten kanssa ja saada kunnian itselleen. On huomattava, että myös MinCulPopissa ajateltiin, että Suomi oli panostanut omaan näyttelyynsä ja että sille tuli antaa Italiassa sen arvoa vastaava virallinen rooli. Italia piti velvollisuutenaan vastata Suomen taiteen näyttelyyn vakavalla ja arvokkaalla italialaisella näyttelyllä, kuten asia siellä ilmaistiin. Galleria Gian Ferrari unohdettiin Rooman avajaisten kutsuvieraslistalta ja avajaispuheista. Mitenkään ei edes mainittu, että Gian Ferrari oli ensin järjestänyt näyttelyn Milanossa.

Kummankin maan ministeriöt olivat eri tavoin mukana näyttelyiden järjestämisessä. Italian ulkoministeriö katsoi ulkomaille vietyjä näyttelyitä Italian tunnetuksi tekemisen näkökulmasta, ei hallinnollis-virallisesta ja organisatorisesta näkökulmasta. Sen suhtautuminen oli joitakin muita viranomaisia, kuten esimerkiksi MinCulPopia, huomattavasti myönteisempi yksityisen tahon toimintaa kohtaan, ja se tuki sitä eri tavoin.

Suomen Rooman-lähetystö ja Italian Helsingin-lähetystö osallistuivat vaihtoon omalla panoksellaan. Ne välittivät virallisia kutsuja, sopi-

vat ja neuvottelivat näyttelyiden aikatauluista, paikoista ja joskus muistakin käytännön asioista. Lisäksi ne raportoivat oman maansa näyttelyistä ja niiden menestyksestä oman maansa viranomaisille, erityisesti ulkoministeriöille. Suomen Rooman-lähetystön toiminta Suomen taiteen näyttelyn siirtämiseksi Roomaan oli ratkaisevaa, ja siinä Liisi Karttusen rooli oli suuri. Tuohon aikaan lähetystön päällikkönä toiminut va. asainhoitaja Helge von Knorring oli myös mukana sen järjestämisessä; samoin hänen kanssaan keskusteltiin maisemataiteen näyttelyn tuomisesta Suomeen. Jälkimmäisen kohdalla taas Italian Helsingin-lähetystön ja sen lähettilään A. O. Kochin rooli oli tärkeä. Natalia Mola kävi ilman Italian viranomaisten valtuutusta, mutta väittäen, että hänellä oli sellainen, puhumassa Suomen lähetystössä italialaisten naistaiteilijoiden näyttelystä. Lähetystöjen ja lähettiläiden toimintaan vaikutti tietysti paitsi se, että oman maan tunnetuksi tekeminen kuului niiden tehtäviin, myös mahdollisuus osoittaa omaa aktiivisuuttaan oman maan ulkoministeriöön päin ja saada siten arvostusta tai hyvää potkua omalle diplomaatin uralle.

Suomessa oma osuutensa oli Valtion kuvaamataidelautakunnalla lausuntojen antajana ja Italiassa taiteilijoiden ammattiyhdistysten katojärjestöillä *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti* ja *Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti*. Suomessa taiteilijajärjestöt eivät käytännössä osallistuneet Suomen ja Italian vaihtoon ollenkaan, mutta Turun ja Tampereen Taideyhdistykset järjestivät kumpikin yhden myös Helsingissä olleen italialaisen näyttelyn omassa taidemuseossaan. Erilaiset Pietro Tronchin aloitteesta syntyneet suunnitelmat saada italialainen näyttely myös Viipuriin eivät toteutuneet, vaikka siellä oli ainakin 1930-luvun puolivälissä vilkasta Italia-harrastusta.

ITALIALAINEN NYKYTAIDE KIERTÄMÄSSÄ

Kaikki Suomessa tutkimus-
ajanjaksolla järjestetyt italialai-
set näyttelyt olivat käytännös-
sä kiertonäyttelyitä. *Il Novecento Italianon* näyttely tehtiin Tukholmaa varten. Sen jälkeen sovittiin sen menosta Osloon, ja Helsinki tuli ohjelmaan mukaan vasta, kun selvisi, että kahden ensin mainitun paikan välille jäisi neljän kuukauden tyhjä aika. Turkuun näyttelyä tarjottiin viimeisenä ja todennäköisesti Helsingistä tai sen kautta. Virallisesta aloitteesta tehty modernin italialaisen maisemataiteen näyttely oli jo alun perin suunniteltu kiertonäyttelyksi, joka kiersi Helsingin lisäksi Varsovassa, Kaunasissa, Riiasa ja Tallinnassa vuosina 1937–1938. Toteutumatta jäänyt näyttely, jota pohdittiin vuonna 1935, olisi kiertänyt mahdollisesti muissa Pohjoismaissa ja Baltiassa.

Vain tänne kutsuttu naistaiteilijoiden näyttely oli koottu Suomea varten. Natalia Molan intresseissä oli kuitenkin saada näyttely esiteltävä mahdollisimman monessa paikassa, Helsingin lisäksi muuallakin Suomessa ja lisäksi esimerkiksi Baltiassa. Näyttelyn siirrosta Tallinnaan sovittiin kuitenkin vasta hänen ja näyttelyn ollessa jo Helsingissä. Toiseksi Suomen näyttelypaikaksi saatiin Tampere Italian ystävien yhdistyksen Tampereen osaston aloitteesta. Pietro Tronchin näyttelysuunnitelma vuonna 1935 koski Suomeen tehtävää näyttelyä, ja Gian Ferrarin vuodeksi 1938 suunnittelema näyttely oli sekin nimenomaan Suomeen tarkoitettu.

Kaikki kolme Suomeen tutkimusajanjaksolla tuotua näyttelyä esittelivät elossa olevien taiteilijoiden tekemää nykyaikaa. *Il Novecento Italiano* -näyttelyn teokset olivat vuonna 1922 tai sen jälkeen tehtyjä. Naistaiteilijoiden näyttelyn teosten aikahaitari ei ole tiedossa, mutta teokset olivat kaikki todennäköisesti 1920- tai 1930-luvuilta. Maisemataiteen näyttelyssä vaikuttaisi olleen mukana myös hieman vanhempia töitä, mahdollisesti jopa aivan 1800-luvun lopusta tai 1900-luvun alusta, sillä osa näyttelyn taiteilijoista oli aloittanut uransa 1800-luvun puolella. Teokset olivat näyttelyissä pääosin myytävänä.

Mussolinin Italia halusi osoittaa maailmalle, että Italia oli nousut uuteen suuruuteen, uusi Italia oli luotu ja että se oli antiikin Rooman suora jatkumo. Tähän kuului osoittaa, että Italiassa syntyi uutta, fasistista ja korkeatasoista kulttuuria, ja sitä pystyttiin kuvataiteen parissa esittelemään parhaiten nykyaikaa avulla. Siksi ulkomaille vietyjen näyttelyiden kohdalla suositettiin nimenomaan nykyaikaa. Tosin siihen vaikuttivat myös monet käytännön syyt, kuten vanhojen mestariteosten kuljettamisen vaikeus, vaarallisuus ja kalleus.

Suomeen tuodut näyttelyt olivat periaatteessa kunnollisia Italian nykyaikaa esittelyjä, joista *Il Novecento Italiano* -näyttelyssä oli mukana monia erittäin tunnettuja taiteilijoita. Naistaiteilijoiden näyttelyssä oli 12 taiteilijaa, mutta kahdessa muussa reilut 50, kaikki miehiä. Esillä oli erityisesti maalaustaidetta, tosin kahdessa ensimmäisessä myös kuvanveistoa. Italiassa oli 1930-luvun loppupuolella taipumuksena koota ulkomaille vietäviä näyttelyitä kansainvälisen keskivertokatsojan makuun sopiviksi modernin ja tradition sekoituksiksi. Tämä sopii modernin maisemataiteen näyttelyyn. Vaikka teosten vakuutettiin olevan valikoima parasta kansallista taidetta, näyttelyn komissaari Antonio Maraini kuvaili sen olevan luonteeltaan lähinnä Italian luonteenomaisia piirteitä dokumentoiva. Se antaa viitteen siitä, että järjestäjä ei itsekään pitänyt näyttelyä Italian kuvataiteen kannalta kaikkien edustavimpana,

vaikka kirjoittikin sen olevan tasoltaan korkea. Suomalaisissa arvosteluissa näyttelyä kuvailtiin populaariksi ja helppotajuiseksi. Näyttelyn oli aluksi suunniteltu sisältävän myös museoteoksia, mutta tämä ajatus hautautui muiden hankkeiden saadessa Italiassa etulyöntiaseman.

ITALIAN NÄYTTELYIDEN SAAMA VASTAANOTTO SUOMESSA

Il Novecento Italiano -näyttely vuonna 1931 ei säilyneiden tietojen perusteella saanut suuria kävijämääriä kummassakaan näyt-

telypaikassa, vaikka sitä mainostettiin ja järjestäjätahoilla pidettiin ainutlaatuisena tilaisuutena tutustua Italian nykyaiteeseen. Naistaiteilijoiden näyttely ei ollut Taidehallin vuoden yleisömäärältään suurimpien näyttelyiden joukossa, mutta Tampereella se toi taidemuseoon noin 40 % koko vuoden kävijämäärästä. Modernin maisemataiteen näyttely koettiin Suomessa menestyneeksi, mutta tieto sen kävijämäärästä ei ole säilynyt, kuten ei muistakaan Taidehallissa 1930-luvulla olleista Italian näyttelyistä.

Kaikki kolme näyttelyä saivat osakseen paljon huomiota, niistä kirjoitettiin lehdissä ja yleensä kaikki keskeiset lehdet julkaisivat arvostelunsa niistä. Naistaiteilijoiden näyttelyn saamaan huomioon oli oma osuutensa näyttelyn mukana Suomeen saapuneella komissaarilla ja taiteilijalla, kreivitär Natalia Molalla. Hän kiinnosti lehdistöä ja hänen haastattelujaan ja kuviaan julkaistiin. Avajaiset olivat suosittuja tilaisuuksia. Tämä kaikki osoittaa sen merkityksen, joka ulkomaisilla näyttelyillä oli Suomessa.

Näyttelyiden virallisuuden arveltiin yleensä vaikuttavan arvostelijoihin niin, etteivät he tuoneet negatiivista kritiikkiä niin voimakkaasti esiin kuin tavallisten näyttelyiden yhteydessä. Tästä kirjoitettiin myös italialaisten näyttelyiden yhteydessä. *Il Novecento Italiano* -näyttelyn kohdalla arvostelijoiden vastaanotto oli vaihteleva, mutta muutamaa kriittistä kirjoitusta lukuun ottamatta varovaisen myönteistä. Näyttelyn saaminen Suomeen koettiin joka tapauksessa merkkitapauksena ja näyttelyllä katsottiin myöhempinäkin vuosina olleen merkitystä suomalaisille taiteilijoille. Naistaiteilijoiden näyttelyn kohdalla arvostelijat huomioivat tavalla tai toisella taiteilijoiden sukupuolen. Arviot olivat hillityn positiivisia ja ymmärtäväisiä, kun ottaa huomioon, että sotienvälisen ajan suomalainen taidekritiikki oli pääpiirteiltään sukupuolittunutta. Niistä kuului kuitenkin jonkinlainen naisia taiteessa toisarvoisempaan pitänyt sävy, ja monet tarkastelivat naisten taidetta omassa kategoriassaan. Virallisen vaihtonäyttelyn status ja Suomeen saapunut komissaari lievensivät

arvioita. Joidenkin mielestä näyttely oli kuitenkin selvästi eräänlainen välinäyttely, lämmittely tulossa ollutta varsinaista ja oikeaa Italian taiteen näyttelyä odottaessa.

Useimmissa maisemataiteen näyttelyn arvioissa kiinnitettiin huomiota näyttelyn teemaan, osittain vastakkaisena *Il Novecento Italiano* -näyttelyn figuurimaalaukselle ja osittain sen takia, että osa ei pitänyt Italiaa maisemamaalausmaana. Kauniita maisemia kehuistiin, mutta yleisesti ottaen näyttelyä pidettiin niin tasaisena tai laajana yleistasoja edustavana läpileikkauksena, ettei yksittäisiin taiteilijoihin kannattanut tai voinut puuttua. Helppotajuisena sen arveltiin kiinnostavan suurtakin yleisöä.

Ludvig Wennervirta arvosteli *Il Novecento Italiano* -näyttelyä liiasta kansainvälisyydestä, mutta naistaiteilijoiden ja maisemataiteen näyttelyiden yhteydessä hän otti oman poliittisen näkemyksensä mukaisesti kantaa fasistisen Italian ja sen taiteen puolesta. Poliittinen kallistuminen oikealle merkitsi positiivista suhtautumista myös fasistisen Italian taiteeseen. Wennervirta kirjoitti *Ajan Suunnassa* innoittuneesti siitä, miten Italia oli edistynyt Mussolinin aikana ja kohoamassa malliksi muille kansoille.

Suomen Sosialidemokraatti ei julkaissut lainkaan arvostelua naistaiteilijoiden näyttelystä, mikä saattoi olla poliittinen, mutta myös taiteellinen kannanotto. Samassa lehdessä Antero Rinne haukkui myöhemmin maisemataiteen näyttelyn. Se oli periaatteessa ystävällisten kirjoitusten joukossa ainoa poikkeava. Näyttelyn taide oli Rinteestä pelkkää veltoa keskinkertaisuutta, jolla ei ollut mitään tekemistä modernin kanssa. Huolimatta Rinteen päinvastaisesta vakuuttelusta arvostelussa oli poliittinen pohjavire, ja poliittisena sen esitteli lähettiläs A. O. Koch kotimaahansa päin.

Il Novecento Italiano -näyttelystä myytiin Suomessa vain yksi teos, jonka Suomen taideakatemia osti Ateneumin taidekokoelmiin. Olemattoman myyntituloksen selittävät taloudellisen laman ja markan huonon arvon vuoksi suomalaisittain korkeat hinnat. Taideakatemia ostomäärärahat eivät riittäneet teoksen hankintaan, joten se anoi rahaa opetusministeriöltä. Taideakatemia katsoi, että sillä oli velvollisuus ostaa jotakin näyttelyn suuren merkityksen ja sen järjestelytoimikuntien arvovaltaisen virallisen kokoonpanon vuoksi. Tällainen osto koettiin siis kulttuurisuhteiden vaatimaksi kohteliaisuudeksi.

Hintatasoltaan huomattavasti edullisempi naistaiteilijoiden näyttely oli myyntimenestys, josta Helsingissä myytiin 13 ja Tampereella 4 teosta. Natalia Molan pettymykseksi Ateneumin taidekokoelmiin ei ostettu mitään. Naistaiteilijoiden näyttely ei vastannut Suomen taide-

akatemian *Il Novecento Italianon* kohdalla esittämiä perusteita teosostolle, mutta oliko lisävaikuttimena ostamatta jättämiseen, että kyseessä olivat naistaiteilijat? Heidät voitiin ohittaa, etenkin kun korkeimman tason italialaisen virallisuuden asettamat velvoitteet puuttuivat.

Modernin maisemataiteen näyttelystä myytiin yhteensä yhdeksän teosta, joista Suomen taideakatemia osti kaksi. Näyttelyn korkean tason virallisuus sai yhdistyksen tekemään hankintoja, joita varten se anoi opetusministeriöltä lupaa käyttää raha-arpajaisten voittovaroista tarvittavan summan. Perusteluissa ei mainittu arvovaltaisia suojelijoita, komiteoita tai näyttelyn merkitystä. Sen sijaan katsottiin, että maalaukset toisivat mielenkiintoisen lisän Ateneumin taidekokoelmiin ja niissä huonosti edustettuun italialaiseen nykymaalauستاiteeseen.

SUOMEN PANOSTUS ITALIAAN

Suomi kokosi ainoan tutkimusajanjak-solla Italiaan viemänsä taidenäyttelyn nimenomaan Italiaa varten. Näyttelyn kiertoa Italiassa kyllä suunniteltiin, mutta ainoastaan va. asainhoitaja Helge von Knorring esitti ääneen ajatuksen, että näyttelyn voisi samalla viedä muihinkin maihin. Koska kyseessä oli ensimmäinen suomalaisen taiteen näyttely Italiassa, se haluttiin tehdä vain sinne vietäväksi.

Ettore Gian Ferrari kutsui Suomen taideakatemian järjestämään galleriaansa nuoren Suomen tasavallan taidetta esittelevän näyttelyn. Taideakatemia piti välttämättömänä, että näyttely olisi retrospektiivinen. Suomalaiselle osapuolelle oli tärkeää lähettää Italiaan edustava kokoelma, ja se vaati vanhemman taiteen mukaan ottamista. Haluttiin esittää, että Suomen taiteellakin oli historiansa ja toisaalta varmistaa näyttelyn taso ottamalla mukaan kultakauden mestarit. Mahdollisuus järjestää oma näyttely maassa, jolla oli niin mahtava taidetraditio, oli erittäin arvostettua Suomessa.

Näyttelyn saamaan yleisömäärään ja vastaanottoon oltiin tyytyväisiä niin Suomessa kuin Milanossa ja Roomassa. Teoksille olisi löytynyt ostajia, mutta koska ne oli jouduttu tullaamaan vain väliaikaista maassa oloa varten, niitä ei voinut myydä. Toisaalta noin 75 % teoksista kuuluikin julkisiin kokoelmiin eikä ollut myytävänä. Näyttely sai paljon huomiota Italian lehdistössä – yhden tiedon mukaan ilmestyi jopa sata erilaista uutista ja kirjoitusta. Suomessa oltiin tyytyväisiä siihen, että monet merkittävät italialaiset taidekriitikot arvostelivat näyttelyn ja saatu huomio oli päälinjoiltaan positiivista. Italian kansallinen dokumentti-alan elokuvainstituutti *Istituto Luce* kuvasi avajaisissa sekä Milanossa että Roomassa. Ettore Gian Ferrari oli sen sijaan pettynyt näyttelyn pieneen

näkyvyyteen Suomen lehdistössä, ja Bertel Hintze toimitti käännösvalikoiman italialaisten lehtien arvosteluista suomalaisiin lehtiin saadakseen sille Gian Ferrarin toivomaa julkisuutta.

1930-LUKU MAIDEN VÄLISISSÄ KUVATAIDE- JA KULTTUURISUHTEISSA

Suomen ja Italian näyttelyvaihto ja erilaiset aloitteet ja suunnitelmat ajoittuvat lähes kokonaan 1930-luvulle. 1920-luku oli mai-

den välisissä julkisissa kuvataidesuhteissa hiljaista aikaa ja kummankin maan osalta muutenkin näyttelyvaihdossa seuraavaa vuosikymmentä jonkin verran hiljaisempaa. Suomen ja Italian väliset kulttuurisuhteet vilkastuivat muutenkin 1930-luvulla. Siihen vaikuttivat osaltaan vuodesta 1929 Helsingin yliopistossa toimineet italian kielen lehtorit. Ystävähdistykset tekivät toista maata tunnetuksi eri tavoin ja yhdistivät Suomessa Italiasta kiinnostuneita ja Italiassa Suomesta kiinnostuneita. Vaikka Italo-Finlandese-yhdistys perustettiin jo 1920-luvulla, sen sulautuminen Dante Alighierin Helsingin osastoon vuonna 1932 teki ystävähdistystoiminnasta entistä näkyvämpää. 1930-luvulla perustettiin myös muutaman vuoden hyvin aktiivisesti toiminut fasistishenkinen Nuoret Italian ystävät – *Giovani Amici d'Italia* sekä *Amici della Finlandia* Roomassa. *Il Novecento Italiano* -näyttelyn tuominen Suomeen vuonna 1931 oli osaltaan nostattamassa Italian-harrastusta. Sen syntyhistoria ei kuitenkaan liittynyt Suomeen, joten sen tulo ei varsinaisesti kerro Suomen ja Italian suhteista, mutta kylläkin Italian taidetta kohtaan osoitetusta kiinnostuksesta.

Eri lähteiden perusteella Italia-harrastajien yhteisön toiminta oli vilkasta 1930-luvun alkupuolella Attilio Tamaron toimiessa lähettiläänä Suomessa vuosina 1929–1935 ja Luigi Salvinin toimiessa italian lehtorina Helsingin yliopistossa vuosina 1933–1935. Ilmeisen kulttuurimyönteinen, vakaumuksellinen fasisti Tamaro liikkui paljon helsinkiläisissä seurapiireissä ja Dante Alighierin Helsingin osastossa ja oli aktiivisesti vaikuttamassa sen johtoon sekä uuden fasistishenkisen ystävähdistyksen perustamiseen Suomessa. Hän jatkoi työtään Wäinö Aaltosen saamiseksi Venetsian biennaaliin vielä siirryttyään pois Helsingistä seuraavaan asemapaikkaansa Sveitsiin. Myös aloite kulttuurisopimuksen solmimiseksi Suomen ja Italian välillä ja sitä varten laadittu sopimusluonnos ajoittuvat tähän intensiiviseen kauteen, ja niissä oli tärkeä rooli Salvinilla. Luonnos ja siihen sisältyneet hankkeet kertovat myös erilaisten verkostojen toiminnasta ja merkityksestä. Samaan aikaan ajoittuu myös Pietro Tronchin saapuminen Suomeen ja hänen ensimmäiset vuotensa Suomen ja Italian kulttuurisuhteiden parissa.

Natalia Molan 1930-luvun loppupuolella laatiman Suomen ja Italian kulttuurisuhteita koskevan raportin mukaan Italian kulttuuripropagandan tila oli ollut hyvä Suomessa juuri Tamaron ja Salvinin aikana, mutta huonontunut sen jälkeen, koska italialaiset tehtävää hoitaneet henkilöt eivät tunteneet Suomen erityisoloja ja korostivat omaa rooliaan suhteissa. Molan mukaan suomalaiset eivät pitäneet viralliselta taholta tulleista aloitteista, mutta innostuivat yksityisistä hankkeista. Tälle väitteelle on vaikea löytää tukea huolimatta siitä, että Suomen ja Italian taidenäyttelyvaihto pohjautui paljolti yksityisiin aloitteisiin. Mikään ei viittaa siihen, että maisemataiteen näyttelyyn olisi suhtauduttu jotenkin toisella tavalla, koska se oli virallinen projekti, vaikka Mola niin väittikin.

Jonkinlaista hiljentymistä tapahtui Salvinin ja Tamaron lähdettyä – jälleen osoitus yksittäisten henkilöiden merkityksestä suhteissa – mutta maiden välinen taidenäyttelyvaihto oli vilkkainta juuri 1930-luvun toisella puoliskolla. Se oli yleensäkin vilkasta taidenäyttelyvaihdon aikaa niin Suomessa kuin Italiassa, ja Suomessa oli vuoden 1938 tienoilla ulkomaisten näyttelyiden osalta runsas tarjonta. Pietro Tronchin näkyvin toiminta taidenäyttelyvaihdon parissa ajoittuu hänen viimeiseen elinvuoteensa 1937.

ULKOMAILLE VIETÄVÄT TAIDENÄYTTELYT TAIDEKENTÄN TAISTELUISSA

Pierre Bourdieun kenttäteorian avulla on mahdollista tarkastella useita

taidenäyttelyihin ja taidenäyttelyvaihtoon liittyviä asioita, tapahtumia, toimintaa, tekstejä ja erilaisia kiistoja, sillä kyse oli usein kentän tai eri kenttien sisäisestä valtataistelusta. Suomalaisten varsinaisten taiteilijajärjestöjen osuus Suomen ja Italian taidenäyttelyvaihdossa oli olematon. Suomeen tuoduissa ulkomaisissa näyttelyissä niiden rooli oli muutenkin vähäinen, mutta Suomen taiteen ulkomaille viedyissä näyttelyissä ne halusivat olla mukana, minkä osoittavat Suomen jo ennen vuotta 1937 ulkomaille viemät näyttelyt. Erimielisyyksiä oli ollut eri näyttelyprojektien yhteydessä. Bourdieun mukaan kentän muodostuminen, sen autonomisoituminen ja sisäiset valtataistelut vaativat sen, että kaikki kentällä toimivat tunnustavat kentän merkityksen ja pitävät taistelussa olevia panoksia kyllin merkittävinä taisteluun ryhtymiseksi. He uskovat pelin ja sen panosten arvoon.¹ Ulkomaille vietävä näyttely oli kummankin maan taidekentän eri toimijoille arvokas panos, jonka hallinta tai siihen osallistuminen toi toimijalle symbolista valtaa kentällä. Se oli myös mah-

1 Bourdieu 1996 (1992), 13, 33, 227–230.

dollisuus päästä omalla kentällä hallitsevaksi ja sitä kautta osaksi valtion vallan kenttää. Siksi oltiin valmiita vaatimaan oikeutta osallistua näyttelyiden tekemiseen. Se oli myös keino tuoda omaa kulttuuripääomaa esille suhteessa vallan kenttään, johon kuuluivat muun muassa ministeriöt ja joka merkitsi myös taloudellisen pääoman ja taloudellisen vallan kenttää. Kuvataiteen kenttä oli riippuvainen vallan kentästä, jonka piiriin se sijoittui ja jolle se oli osittain alisteinen. Taideinstituutiot eivät voineet toimia ilman rahaa, ja raha toimintaan, näyttelyihin ja apurahoihin tuli ennen kaikkea valtiolta.

Vuonna 1937 suomalaiset taiteilijat ryhtyivät taistelemaan Suomen taideakatemiaa ja Bertel Hintzeä vastaan, koska taiteilijajärjestöjä ei otettu mukaan Italiaan viedyn suomalaisen taiteen näyttelyn kokoomiseen. Taideakatemia perusteli toimintaansa sillä, että kutsu Italiasta oli tullut sille eikä järjestöjä ajan puutteen takia voitu pyytää mukaan näyttelytoimikuntaan. Aluksi taistelussa asialla oli ryhmä taiteilijoita, mutta lopulta asiaa ajoi Maalariliitto, joka yritti saada positionsa vakiinnutettua taidekentällä Suomen Taiteilijaseuran ja Suomen Kuvanveistäjäliiton rinnalla. Koska kyseessä oli koko maan taidetta edustavan näyttelyn suunnitteleminen, taiteilijajärjestöt katsoivat, että ne oli otettava mukaan toimikuntaan. Maalariliitto sai Taiteilijaseuran ja Kuvanveistäjäliiton yhtymään opetusministeriölle asiasta laatimaansa kirjelmään. Maalariliitto myös ilmoitti, etteivät sen jäsenet osallistuisi Suomen taiteen näyttelyyn.

Opetusministeriö pyysi kirjelmästä lausunnon kuvaamataidelautakunnalta sekä Taideakatemialta. Bertel Hintze oli vaikuttamassa kummankin vastaukseen. Tässä tapauksessa kentän portinvartijana toimi siis Hintze, jolle keskittyi pienellä kentällä huomattava määrä vallan antavaa pääomaa. On tosin todettava, että Hintze olisi ottanut järjestöt mukaan Italian näyttelyn toimikuntaan kiireestä huolimatta, mutta Taideakatemia päätti toisin. Annetuissa lausunnoissa kirjelmän syytöksiä pidettiin perusteettomina. Maalariliiton ei myöskään katsottu edustavan taidemaalareita valtakunnallisesti eikä liiton siksi katsottu olevan oikeutettu olemaan mukana näyttelyiden valmisteluissa. Kaikki osapuolet korostivat yhteistyön merkitystä, jotta Suomen taiteesta voitiin koota kattavia, täysipainoisia ja edustavia näyttelyitä ulkomaille.

Nykyisenkaltainen ei-taiteilija-kuraattori oli suomalaisille taiteilijoille vieras ajatus: he korostivat, että vain taiteilijat itse pystyivät arvioimaan oman ajan taidetta ja kokoamaan korkeatasoisia ja sisällöltään relevantteja näyttelyitä. Tässä eri yhteyksissä esille tulleessa kannanotossa voi nähdä nimenomaan merkin taiteen kentän sisäisestä valtatai-

telusta. Suomessa kiistan yhtenä panoksena oli pääsy toimijaksi, jonka katsottiin olevan oikeutettu esiintymään maan taiteilijoiden edustajana ulkomaisissa yhteyksissä ja jolla oli oikeus puhua taiteilijoiden nimissä. Taisteltiin myös siitä, kenellä oli oikeus määritellä, mikä oli oikeanlainen korkeatasoinen kuva Suomen taiteesta. Bourdieu kutsuu ”tuottajien ja tuotteiden pyhittämisen vallaksi” tätä oikeutta määritellä, kuka on taiteilija ja mikä on taidetta.² Se sopii myös tähän yhteyteen. Ulkomaille vietävät näyttelyt olivat myös pelinappuloita, ja taistelu vallasta kentällä välillä niin kovaa, että se ohitti Suomen ja Suomen taiteen tunnetuksi tekemisen.

Italiassa ulkomaille suunnatun kulttuuripropagandan ja yleensä taidenäyttelyiden järjestämisen organisointi tiettyjen elinten, viranomaisten ja syndikaattien tehtäväksi ja ottaminen poliittiseen hallintaan ei estänyt taidekentän erimielisyyksiä ja sisäistä valtataistelua. Toimijoita oli enemmän kuin Suomessa ja toimintaakin enemmän ja näyttelyvienti ulottui Euroopan ulkopuolelle Etelä-Amerikkaan ja Aasiaan asti. Yksi kiistan aihe oli oikeus koota ja järjestää ulkomaille vietäviä Italian taiteen näyttelyitä, minkä Suomen ja Italian taidenäyttelyvaihtokin todistaa. Pohjoismaihin tuodun *Il Novecento Italianon* näyttely oli myös osa Margherita Sarfattin toimintaa ja taistelua kentällä tilanteessa, jossa hänen valtansa oli pienenevässä ja jossa häntä alettiin sulkea pois erilaisten näyttelyiden järjestämisestä. Hän oli aikaisemmin osallistunut toimintaan eri tavoin. Siihen liittyi myös eri taideryhmien välinen taistelu paikasta auringossa, fasismin virallisena taiteena. Taistelu ei tuottanut kellekään toivottua lopputulosta, sillä fasismin hallinnon suhtautuminen kuvataiteeseen oli pluralistista.

Natalia Mola kävi omaa taisteluaan asemansa, taiteilijuutensa ja jopa toimeentulonsa puolesta ja koki, että häntä vastaan toimittiin Antonio Marainin ja toisen taidevaikuttajan C. E. Oppon johdolla. Mola muun muassa totesi, ettei Maraini koskaan ottaisi häntä mukaan ulkomaille vietävään näyttelyyn. Maraini ei pitänyt siitä, että Mola onnistui järjestämään näyttelyn Suomeen MinCulPopin vastustuksesta huolimatta. Mola saattoi olla hänelle uhka kamppailussa positiosta taidekentällä, vaikka Molalla ei ollutkaan virallista asemaa. Marainilla itsellään oli pääomaa, jolla tukea omaa asemaansa. Natalia Molan Mussolinille ja tämän sihteeristölle kirjoittamat kirjeet kertovat ajan italialaisesta taidekentästä ja sen suhteista vallan kenttään sekä eri toimijoiden positioista ja suhteista keskenään.

Myös Ettore Gian Ferrari taisteli omasta paikastaan taidekentällä. Hän ei päässyt mukaan Suomen taiteen näyttelyn siirtoon Roomaan

2 Ks. esim. Bourdieu 1996 (1992), 224.

ja häneltä kiellettiin näyttelyn tekeminen Suomeen. Jälkimmäisessä tapauksessa Antonio Marainilla oli osuutensa kiellossa. Hänelle oli edullista sulkea mahdollinen kilpaileva järjestäjä pois toiminnasta.

Silloinkin kun kysymys ei ollut kummankaan maan koko taidekentästä, vaan pienemmästä kokonaisuudesta, taistelua vallasta käytiin ja se liittyi myös erilaisiin henkilöantipatioihin. Attilio Tamaro sai tyrmätyä Pietro Tronchin aloitteen italialaisen näyttelyn järjestämisestä vuonna 1935 antamalla hänestä Italian viranomaisille kielteisen lausunnon. Tamaron näkemyksillä saattoi olla todellista pohjaa, mutta kyse oli myös taistelusta Suomessa vaikuttaneen italialaisen yhteisön johtopaikasta ja halusta raivata kilpailijat pois näkyvistä asemista. Toisenlaisiakin mielipiteitä esitettiin Tronchista, ja hän sai hankkeita myös toteutettua. Hänet kuitenkin ikään kuin pelattiin ulos joistakin hankkeista alun jälkeen ja unohdettiin virallisista puheista, kun oli aika kiittää aloitteentekijöitä. Syynä oli eri toimijoiden halu korostaa omaa rooliaan ja merkitystään näyttelyiden yhteydessä, mikä oli osa kummankin maan taidekentällä käytyä taistelua omasta positioista. Alle 40-vuotiaan Tronchin kuolema syyskuun alussa 1937 vaikutti siihen, että hänen roolinsa oli entistä helpompi unohtaa.

Suomen väliaikainen asiainhoitaja Helge von Knorring suhtautui alun alkaen nuivasti Suomen taiteen näyttelyn järjestämiseen yksityisessä galleriassa Milanossa, osittain koska hän epäili sen mahdollisuutta saada viranomaisten täyttä tukea. Ajankohtakaan ei ollut sopiva, vaan se tuli liian pian talouspakotteiden jälkeen. Tämä eräänlainen epäluottamus jatkui koko projektin ajan. Gian Ferrari koki, ettei Suomen lähetystön päällikkö, jonka juuri olisi luullut täysin paneutuvan hankkeeseen, tehnyt voitavaansa sen eteen. Riitaa tuli myös laskuista, mikä huononsi kummankin näkemystä toisesta. Milano oli myös kaukana Roomasta ja siten lähetystön valvonnasta. Hankkeen virallisuus Suomen näkökulmasta ei saanut Suomen edustajaa unohtamaan antipatioitaan galleristia kohtaan, vaikka julkisuudessa kaikki sujuikin hyvin.

Lähdeaineisto osoittaa, että hienojen kulttuurisuhteiden merkitystä ja niiden lujittamista koskevien lausuntojen taustalla ja ohella monella toimijalla oli hyvin henkilökohtaisia tai edustamaansa tahoja koskevia syitä osallistua maiden väliseen näyttelyvaihtoon. Joku ajoi samalla omaa etuaan, omaa uraansa, omaa asemaansa, oman järjestönsä tai yhteisönsä etua tai edisti uuden galleriansa toiminnan ja position vakiinnuttamista. Joissakin tapauksissa se myös johti selkeään taistelutilanteeseen taidekentällä. Oma etu sai jotkut vääristelemään totuutta erilaisissa asiakirjoissa.

Tutkimusajanjaksolla sekä Suomessa että Italiassa oli toiveita luoda taide, joka olisi tyypillinen juuri omalle maalle ja joka eroaisi muiden maiden taiteesta, taide, joka tavalla tai toisella ilmaisisi kansakunnan ja maan syvintä olemusta, kansallinen taide tai Italiassa fasistinen taide. Maan omaa taidetta pidettiin tärkeänä, koska se nähtiin keinona yhdistää valtio ja kansakunta, korostaa niiden ja kansallisen kulttuurin merkitystä, mutta myös osoittaa valtion kansallinen identiteetti ja omaleimaisuus ulkomailla.

Suomessa kansallisen taiteen vaatimus ei ollut niin vaikutusvaltaista tai ohjelmallista kuin tutkimuksessa on aikaisemmin oletettu. Italiassa taas tilanne oli taidekentällä hyvin heterogeeninen eikä fasistinen hallitus halunnut suosia mitään yhtä suuntausta tai tyyliä, vaikka kannattikin uuden, fasistisen taiteen luomista.

Toive kansallisen taiteen luomisesta tulee esiin myös vaihtonäyttelyitä koskeissa arvosteluissa. 1930-luvulla ulkomaista taidetta luonnehdittiin yleensä kansallisuuden ja kansakunnan näkökulmasta, ja siitä keskusteltiin linjalla kansainvälinen taide – kansallinen taide. Suomessa etsittiin Italian näyttelyistä italialaisia ja eteläisiä piirteitä ja Italiassa Suomen näyttelystä suomalaisia ja pohjoisia piirteitä. Kun suomalaiset taidekriitikot arvioivat *Il Novecento Italiano* -näyttelyä 1931, yksi keskeinen näyttelyn arvioinnin näkökulma koski sitä, oliko näyttely osoitus Italian taiteen itsenäisestä, kansallisesta luonteesta vai sen liiasta kansainvälisyydestä. Tähän pohdintaan liittyi myös kysymys vanhan taidetradition merkityksestä oman ajan taiteelle. Joidenkin mielestä näyttelyn taide oli liian kansainvälistä, kun taas toiset kriitikot löysivät sieltä nimenomaan kansallisia piirteitä, italialaisuutta.

Naistaiteilijoiden näyttelyä käsiteltiin paitsi naisten, myös nimenomaan italialaisten näyttelynä. Arvioinneissa toistui ajatus, että taide oli italialaisilla, myös naisilla, synnynnäistä ja niinpä Italiasta löytyi hyviä naistaiteilijoitakin. Maisemataiteen näyttelyn kritiikeissä Italia ja italialaisen taiteen traditio oli voimakkaasti esillä.

Italialaisissa vuoden 1937 Suomen näyttelyn arvosteluissa korostui suomalaisen taiteen kansallinen luonne (ja joidenkin, lähinnä keskipolven taiteilijoiden kohdalla sen puute). Suomalaisten näkökulmasta oli tärkeää, että taide oli nimenomaan luonteeltaan tavalla tai toisella suomalaista ja muista erottuvaa, ”Suomen kansalle tunnusomaista”, ”suomalaishenkistä”.

Ulkomaisten näyttelyiden yhteydessä taiteesta puhuttiin kansakuntien ja kansojen kautta, kokonaisuutena, joka joko oli itsenäistä tai

ei, heterogeenistä tai ei, mutta jota kuitenkin ajateltiin voitavan arvioida jollakin lailla kokonaisuutena, blokkina, ei yksilöiden taiteena. Oli italia-laista, ranskalaista ja suomalaista taidetta, mutta myös eurooppalaista ja paneurooppalaista taidetta. Lisäksi taidetta käsiteltiin näkökulmasta pohjoinen–etelä ja jo *a priori* ajateltiin, että niiden taiteen välillä olisi jokin ero. Tässä seurattiin yleisiä ajan käsityksiä. Taidenäyttelyvaihdoissa ja vaihtonäyttelyihin liittyvissä taidekriitikeissä kansakunta oli rakentava elementti, jonka kautta taideteoksia katsottiin. Niiden nähtiin edustavan jotakin kyseiselle kansakunnalle ominaista. Tuon kansallisen ominaislaadun puuttuminen ja toisaalta liika kansainvälisyys olivat vakava puute. Näissä arvosteluissa on Pertti Alasuutarin jaottelun mukaan kyse ns. rutiininomaisesta kansakuntapuheesta eli arkipäivän nationalismista jo olemassa olevan kansallisvaltion kontekstissa. Mutta kun sitä käytettiin kontekstissa, jossa kansallisvaltio oli nuori, kuten Suomi, ja jossa oli valtava tarve rakentaa ja painottaa omaa kansallisuutta ja kansakuntaa, sitä voidaan pitää myös reflektiivisenä kansakuntapuheena. Tämä on sovellettavissa myös fasistiseen 'uuteen' Italiaan ja sen voimakkaaseen pyrkimykseen lopulta-kin yhdistää italialaiset identiteetiltään yhdeksi kansakunnaksi.

Kahden maan välinen taidenäyttelyvaihto ja maan osallistuminen kansainväliseen taidenäyttelyyn omalla osastollaan on osa samaa ilmiötä kuin maailmannäyttelyt ja muut suuret kansainväliset näyttelyt. Vaihdoilla on juurensa 1800-luvulla alkaneessa suurten mestareiden näyttelyiden järjestämisessä. Jälkimmäisissä sekä maailmannäyttelyissä yhtenä taustatekijänä on ollut nationalismi: ne ovat olleet näyttämöitä, joilla osoittaa oman kansakunnan suuruutta, erityisyyttä, pitkää historiaa tai sen hetken osaa-mista ja kehittyneisyyttä. Ne ovat olleet keino rakentaa omaa identiteettiä ja osoittaa sitä sekä kuulumista kansakuntien joukkoon. Nationalistisiin pyrkimyksiin ovat liittyneet erilaiset ideologiset päämäärät.

Suomen ja Italian väliseen taidenäyttelyvaihtoon ja näyttelyosallistumisiin liittyvistä asiakirjoista ja niiden kannanotoista on löydetävissä nationalistista diskurssia. Kirjoitettiin näyttelyn propagandavoittojen saavuttamisesta, kuten Italian Helsingin-lähettiläs Armando Ottaviano Koch modernin maisemataiteen näyttelyn jälkeen vuonna 1938, ja näyttelyiden merkityksestä kulttuuripropagandalle, kuten vuoden 1935 Italian viranomaisilta tulleen näyttelyaloitteen yhteydessä. Margherita Sarfatti laati *Il Novecento Italianon* Tukholman luetteloa varten nationalistishenkisen esipuheen, jossa uskottiin Italian taiteen uuteen nousuun (tekstiä ei painettu Suomen luetteloihin). Näyttely saatettiin myös nähdä moraalisena menestyksenä, joka viittaa samaan ideaan uuden Italian uudesta taiteellisesta suuruudesta.



ADELINA ZANDRINO oli itseoppinut taiteilija, jonka teokset saivat myönteisen vastaanoton Suomessa. *Kolmas luokka* on yksi hänen italialaisten naistaiteilijoiden näyttelyssä syksyllä 1937 mukana olleista teoksistaan. OMISTAJA JA KUVA: AMOS ANDERSONIN TAIDEMUSEO.

Natalia Mola toi selkeästi esiin myöhemmässä näyttelyraportissaan naistaiteilijoiden näyttelyn yhteyden propagandaan ja sen, kuinka hän oli sillä tehnyt erityisesti *italianità*-propagandaa. *Italianità*-käsitettä käytti myös CAUR-järjestö kirjoittaessaan naistaiteilijoiden näyttelystä ja suunnitelluista muista italialaisista kulttuuritapahtumista Suomessa, ja siihen vedottiin myös suuren Lontoossa vuonna 1930 järjestetyn Italian näyttelyn yhteydessä. Ettore Gian Ferrari hyödynsi kulttuuripropagandan tärkeyttä hakiessaan tukea Italian näyttelyn järjestämiselle Suomeen vuonna 1938. Hänen mukaansa näyttely hyvin toteutettuna kasvattaisi Italian kansallista arvovaltaa Suomessa ja auttaisi viemään ulkomaille imperiaalisen Rooman ideaa, jolla hän myös vetosi CAUR-järjestöön. Näyttely merkitsisi fasistisen taiteen tunnetuksi tekemistä Suomessa. Oman maan tunnetuksi tekeminen oli myös Suomelle tärkeä peruste näyttelyvaihdossa ja näin myös Suomen taiteen näyttelyn järjestämisessä Italiaan. Suomen Rooman-lähettiläs Rolf Thesleff totesi jo vuonna 1927, että oma osasto kansainvälisessä grafiikan näyttelyssä Firenzessä olisi Suomelle erinomainen propagandatilaisuus.

Näyttelyt olivat kummallekin maalle eräänlaisia näyteikkunoita, ja tapa korostaa kulttuuripromootiota kertoo myös kulttuurivaihdon taustalla vaikuttaneesta nationalistisesta ajattelusta. Ulkomailla järjestettäviä suuria taidenäyttelyitä tutkinut Francis Haskell on sitä mieltä, että ainakin suurten näyttelyiden taustalla on aina nationalistinen ideologia ja tarve oman maan promootiolle. Tämä sopii mielestäni hyvin myös mitta-kaavaltaan pienempiin Suomen ja Italian vaihtamiin näyttelyihin.

Fasistisessa Italiassa erilaiset näyttelyt olivat tärkeitä, ja niitä käytettiin fasistisessa propagandassa niin kotimaassa kuin ulkomailla. Näyttelyillä oli tärkeä maan sisäinen tehtävä myös Suomessa. Kun täällä pidettiin oman taiteen näyttelyä tasoltaan hyvänä, kohotti se kansallista tunnetta ja itsetuntoa. Italiassa pyrkimys integroida ulkomaille viedyt näyttelyt viralliseen näyttelyhierarkiaan ja valvontaan kertoo siitä suuresta merkityksestä, joka niillä oli myös sisäisessä nationalistisessä ideologiassa ja itsetunnon vahvistamisessa. Nuori kansallisvaltio Suomi halusi maailman tuntevan sen vahvana itsenäisenä valtiona ja sisäisesti yhtenäisenä kansakuntana, jolla oli korkeatasoinen ja omaleimainen, siis nimenomaan suomalainen, kulttuuri, ja tätä sanomaa haluttiin välittää myös ulkomaille lähetettyjen taidenäyttelyiden välityksellä. Suomessa jännitettiin näyttelyn vastaanottoa Italiassa ja helpotus oli suuri, kun näyttelyä koskevat uutiset ja arvostelut olivat lukuisia ja ystävällisiä. Suomen taideakatemia totesi ylpään vuosikertomuksessaan vuodelta 1937, että näyttely oli menestynyt erittäin hyvin ja huomattavimmat Italian taidekriitikot olivat kirjoittaneet siitä.

Suomen kansalliselle itsekunnioitukselle ja identiteetille oli tärkeää, että Suomen taiteen näyttely oli menestys Italian kaltaisessa maassa.

Näyttely tai osallistuminen kansainväliseen näyttelyyn oli myös tapa, jolla maa saattoi osoittaa kuuluvansa oikeaan joukkoon, olevansa erilainen, mutta kuitenkin riittävän samanlainen. Suomen taideakatemian päätökseen lainata teoksiaan ja osallistua *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn vaikutti luotettavan ja merkittävän järjestäjän ja pienien kulujen lisäksi se, että nuori Suomi halusi sillä todistaa kuuluvansa eurooppalaisten sivistysmaiden joukkoon ja että Suomessakin oli 1800-luvulla ollut taiteilijoita, jotka olivat matkustaneet Roomaan ja maallanneet siellä kansainvälisen mallin mukaan. Suomen osallistumista Venetsian biennaaliin tai maapaviljongin rakentamista kannattaneet pitivät biennaalia hyvänä mahdollisuutena Suomen tunnetuksi tekemiseen, osa jopa parempana kuin oman maan taiteen näyttelyn viemistä yhteen maahan. Biennaalin välityksellä taide levisi kaikkien maiden taidetta harrastaviin piireihin paremmin, kun sitä katsomaan tultiin kaikkialta.

Edellä oleva osoittaa, että näyttelyillä rakennettiin kansakunta samalla tavoin kuin maailmannäyttelyillä tai suurnäyttelyillä ja niitä arvioitaessa viitattiin patriotismiin tai nationalismiin, jolloin kyse on reflektiivisestä kansakuntapuheesta. Suomen ja Italian taidenäyttelyvaihdon yhteydessä käytettiin lisäksi rutiininomaista kansakuntapuhetta. Tällöin kansakunta ja kansallinen kulttuuri olivat nimenomaan jäsentäviä tekijöitä, joilla esimerkiksi näyttelyn taidetta tai taiteilijoita käsiteltiin ja arvioitiin.

Suomen ja Italian taidenäyttelysuhteisiin kohdistuneen tutkimukseni perusteella voi sanoa, että ulkomaille viedyt taidenäyttelyt olivat kansallisen identiteetin ja kansallisen itsetunnon rakentajia ja että niitä voidaan pitää diskursiivisina eleinä siinä mielessä, kuin Mieke Bal on esittänyt. Kun ottaa huomioon sen sekä 1930-luvun voimakkaat nationalistiset suuntaukset, voidaan mielestäni taidenäyttelyvaihto tulkita nationalistisena eleenä. On kuitenkin muistettava että kulttuurisuhteet ja nimenomaan kulttuurivaihto vastavuoroisuuksineen on toimintaa, joka kansallisen lisäksi on perusluonteeltaan kansainvälistä. Näitä kahta asiaa ei voida siinä erottaa toisistaan.

KULTTUURISUHTEIDEN DISKURSSI

Kansainväliset suhteet ja kahden maan väliset julkiset tai viralliset suhteet edellyttivät tietynlaista diskurssia, joka tuli esiin esimerkiksi virallisessa kirjeenvaihdossa, näyttelyluetteloiden esipuheissa ja näyttelyiden avajaispuheissa. Käytetty kieli oli usein hyvin ylevää ja liioittelevaa. Avajaispuheissa oli tapana tuoda esiin, kuinka hyvät ja

läheiset maiden väliset suhteet olivat tai kuinka ne entisestään vahvistuivat kyseisen näyttelyn myötä tai kuinka maiden välillä vallitsi erityinen side. Taide yhdisti kansakunnat. Suomen ja Italian kohdalla tuotiin esiin se, että maiden välillä oli ollut kulttuurisuhteita jo vuosisatoja maantieteellisestä etäisyydestä huolimatta. Suomalaisissa avajaispuheissa otettiin yleensä aina esiin Italian merkitys suomalaisille taiteilijoille.

Osa kahdenvälisiin kulttuurisuhteisiin liittyvää toiminnallista diskurssia oli osallistuminen toisen maan näyttelyn avajaisiin, jotka olivat usein tärkeitä seurapiiritapahtumia korkean tason poliitikkoineen, diplomaatteineen, virkamiehineen sekä tieteen ja taiteen edustajineen. Niiden merkityksestä kertoo se, että avajaisista ja niiden vieraista usein kerrottiin lehdistä, niistä julkaistiin kuvia ja niitä jopa kuvattiin filmille. Myös ostot julkiseen kokoelmaan olivat osa tätä toimintaa.

Samaan ilmiöön voi liittää taidenäyttelyvaihdon johdosta myönnetty toisen maan kunniamerkit. Ne olivat palkinto kulttuurisuhteiden hyväksi tehdystä työstä ja sitä kautta kansainvälisten suhteiden kehittämistä. Ne myös ikään kuin kuuluivat asiaan ja ovat siksi lasketavissa toiminnalliseen kulttuurisuhdediskurssiin.

KESKINÄISEN TAIDENÄYTTELYVAIHDON MERKITYS SUOMELLE JA ITALIALLE

Koska näyttelyt syntyivät paljolti yksityisestä aloitteesta, niiden koostumuksesta ei voi suoraan päätellä Suomen merkitystä Italialle. Virallista tietä syntyneen maisemataiteen

näyttelyn yhteydessä käyty keskustelu kertoo kuitenkin omaa kieltään. MinCulPop suunnitteli aluksi Berliiniä varten tehdyn Rooman marssin 15-vuotisjuhlan kunniaksi kootun, noin 300 teosta 1800- ja 1900-luvulta sisältäneen suurnäyttelyn tuomista Suomeen, mutta ajatus hylättiin pian. Näyttely oli merkittävyydeltään korkeammalla tasolla kuin maisemataiteen näyttely. Italialaisten asiakirjojen mukaan Berliinin näyttely oli tärkeä sekä kansainvälisen merkityksensä että kansallisen luonteensa vuoksi.

Suomi kuitenkin kiinnosti jollain tasolla virallistakin Italiaa, kuten osoittaa vuonna 1935 tapahtunut propagandaviranomaisten yhteydenotto Italian lähettilääseen kiertonäyttelysuunnitelman johdosta, Suomen taiteen virallinen esittäytyminen Roomassa vuonna 1937, maisemataiteen näyttelyn tuominen tänne sekä sodanaikaiset kutsut Venetsian biennaaliin. Perusteena ensimmäiselle oli kulttuuripropaganda, toiselle vastaus Suomen näyttelyn antamaan virallisuuden tasoon ja kolmannelle vastavuoroisuus. Biennaalien kohdalla kysymys oli ulkopoliitiikasta.

Venetsian biennaaleissa siirryttiin vuoden 1942 näyttelyä teh-
täessä sotavuosien täysin politisoituneeseen vaiheeseen, jossa taide palveli
ulkopolitiikkaa. Vuosina 1942 ja 1944 kutsutut olivat joko Italian liitto-
laisia, samanmielisiä tai puolueettomia maita, ja niinpä myös Suomi sai
kutsun. Biennaaleja käytettiin tuolloin täysin poliittisissa tarkoituksissa.
Vuoden 1942 näyttelyyn Suomen oli tarkoitus osallistua, mutta sota esti
sen välillisesti. Vuonna 1943 kutsun tullessa oltiin jo muuttuneessa tilan-
teessa, jossa Suomikaan ei uskonut akselivaltojen voittoon eikä halunnut
ilmoittaa edes periaatteellista myöntävää vastausta kutsuun. Myös jo pit-
källe edenneisiin suunnitelmiin Wäinö Aaltosen osallistumisesta bien-
naaliin vuonna 1940 liittyi taiteellisten syiden lisäksi maailmanpolitiik-
ka: Suomen talvisota herätti sympatiaa Italiassa ja Aaltosen kutsuminen
oli myötätunnon osoitus koko maalle.

Suomi oli vain pieni tekijä niiden maiden joukossa, jotka vas-
taanottivat Italian lähettämiä taidenäyttelyitä, eikä sillä ollut erikoisase-
maa Italian kulttuurisuhteissa muihin maihin. Siitä kertoo jo sekin, että
vain yksi kolmesta Suomeen 1930-luvulla tuodusta näyttelystä oli koottu
Suomea varten. Maisemataiteen näyttely todistaa, että vaikka Italia vastasi
kohteliaasti Suomen näyttelyyn korkean tason virallisella näyttelyllä, Suo-
mi ei kuulunut sen näkökulmasta ulkomaansuhteissa tärkeään ryhmään.

Vanha taide ja museoteokset varattiin muihin suuntiin, suur-
näyttelyihin, joiden vastaanottajien valintaan vaikuttivat ennen kaikkea
ulkopoliittiset syyt. Suurimmat vanhan taiteen satsaukset olivat Lontoon
Italian Art 1200–1900 vuonna 1930 ja *L'Art Italien de Cimabue à Tiepolo*
Pariisissa vuonna 1935. Niiden yhteys Italian ulkopoliittisiin päämääriin
oli selvä, ja ne saivat myös Mussolinin tuen. Samaan aikaan maisematai-
teen näyttelyn kanssa suunniteltiin italialaisen muotokuvan suurnäytte-
lyä Belgradiin. Italian ulkoministeriltä tuli käsky panostaa siihen. Bal-
kanille vietiinkin keväällä 1938 kolmen ministeriön yhteistyönä taidetta
useilta vuosisadoilta.

Saatuihin Italia-aloitteisiin tartuttiin Suomessa yleisesti ottaen
innostuneesti. Asiakirjoista tai lehtikirjoituksista ei löydy mainintaa po-
litiikan vaikutuksesta suhtautumiseen, lukuun ottamatta suhtautumista
sota-ajan Venetsian biennaaleihin saatuihin virallisiin kutsuihin. Poliitiikka
saattoi muutenkin vaikuttaa joidenkin henkilöiden päätösten ja ajattelun
taustalla, mutta tällöin enemmänkin lähinnä fasismimyönteiseen suuntaan.
Osa taiteilijoista ei halunnut sotkea politiikkaa mitenkään mukaan taide-
näyttelyvaihtoon, mikä tulee esille vaikkapa Moskovaan viedyn näyttelyn
kohdalla. Myös Bertel Hintze oli valmis vaihtamaan näyttelyitä eri maiden
kanssa näiden poliittisesta järjestelmästä tai suuntautumisesta riippumatta.

Perustelut, joilla Suomen taideakatemia ja Valtion kuvaamataidelautakunta perustelivat tarvetta myöntää tukea Suomen taiteen näyttelylle vuonna 1937, eivät olleet ulkopoliittisiin suhteisiin liittyviä. Niitä olivat sen sijaan vastavuoroisuus ja kulttuurisuhteet, Italian suuri merkitys taidemaana ja suomalaisille taiteilijoille aina 1800-luvun alusta alkaen sekä Suomen tunnetuksi tekeminen. Kyseessä oli myös ensimmäinen Suomen näyttely siellä. Kuvaamataidelautakunta piti kutsua Italiaan kunnianosoituksena Suomelle ja katsoi siksi, että se piti hyväksyä kiitolisena ja tehdä kaikki mahdollinen, jotta Suomen ja Italian välisiä kulttuurisuhteita voitaisiin ylläpitää ja vahvistaa. Taideakatemian tavoin lautakunta korosti näyttelyn tärkeyttä propagandatyölle Suomen hyväksi.

Kun Helsingin Taidehalli haki avustusta italialaisen maisemataiteen näyttelyn järjestämiseksi, kuvaamataidelautakunta ilmoitti, että vastavierailuksi tarkoitettu näyttely oli jo ”kunniavelvollisuuden” perusteella otettava vastaan. Jokaisen italialaisen näyttelyn kohdalla pidettiin yleisesti ottaen hyvänä sitä, että suomalaiset saivat tilaisuuden nähdä Italian kaltaisen vanhan taidemaan uutta taidetta.

Todisteena suomalaisesta asennoitumisesta Italiaan vietävää näyttelyä kohtaan ja Italia-suhteiden tärkeydestä on se, että Suomen taideakatemia päätti vastoin aikaisempaa linjaansa lainata Italiaan Ateenumin kokoelmista kuolleiden taiteilijoiden teoksia. Mikään muu ulkomaille viety Suomen taiteen näyttely ei ollut vielä kuulunut siihen erikoislaatuluokkaan, jonka vuoksi Taideakatemia olisi ollut valmis lainaamaan vanhempaa taidettaan. Suomi halusi edustautua Italiassa, kuten Hintze sanoi, ”ensiluokkaisesti”. Näyttelyssä oli 104 teosta Ateenumin kokoelmista. Taideakatemia oli kuitenkin tehnyt niin kerran aikaisemminkin, vaikka esiintyi vuonna 1937 niin, kuin kyseessä olisi ollut ensimmäinen kerta. Tuolloin ei tosin ollut kyseessä Suomen ulkomaille viemä taidenäyttely, vaan Suomen osallistuminen Roomassa vuonna 1932 järjestettyyn kansainväliseen *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn. Sinne lainattiin kokoelmista viisi kuolleen taiteilijan teosta, kolme Lauréuksen, yksi Ekmanin ja yksi Falkmanin teos. Tuolloin ne päätettiin lainata ilman pöytäkirjaan kirjattua keskustelua tai perustelua normaalilinjasta poikkeamiseen. Mielestäni myös nämä kaksi tapausta osoittavat Italia-kontaktien merkityksen Suomelle.

Suomen ja Italian vaihdon näyttelyt osoittavat myös, että kulttuurivaihdossa vastavuoroisuusperiaate oli tärkeä tekijä ja sitä käytettiin perusteluna eri hankkeille. Suomen taiteen näyttely oli vastaus *Il Novecento Italiano* -näyttelylle ja naistaiteilijoiden ja maisemataiteen näyttelyt Suomen taiteen näyttelylle. Pidän mahdollisena, että *Il No-*

vecento Italiano -näyttelyn saaminen Suomeen innosti Taideakatemiaa tekemään poikkeuksellisen ratkaisun lainata *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn alkuvuodesta 1932 kuolleiden taiteilijoiden teoksia Ateneumin taidekokoelmista.

Näyttelyvaihdon merkitys oli Suomelle suuri ja täysin erilainen kuin Italialle. Oli tärkeää saada luotua kulttuurisuhteita Italian kaltaiseen taiteen suurmaahan ja esittäytyä siellä edustavasti. Suomen taiteen näyttelyllä nostettiin omaa itsetuntoa ja luotiin Suomi-kuvaa Italiassa: Suomi oli itsenäinen maa, jolla oli oma taide ja tuolla taiteella oma historiansa. Sen vuoksi Suomi halusi koota näyttelyn erityisesti Italiaa varten ja tehdä siitä retrospektiivisen.

Miksi tutkimusajanjaksolla sitten vietiin vain yksi näyttely Italiaan? Yksi syy on suomalaisten yleinen passiivisuus maiden välisissä kuvataidesuhteissa; aloitteet tulivat italialaisilta. Suomen ja Italian valtioilla ei ollut myöskään ulkopoliittisia syitä ajaa suomalaisten näyttelyiden tekemistä: maat olivat kaukana toisistaan ja suhteet ongelmattomat, eivätkä ne kumpikaan tarvinneet näyttelyä vahvistamaan yhteyttään tai parantamaan suhteitaan. Lisäksi näyttelyn kokoaminen toiseen maahan oli aina iso projekti ja suurempi ponnistus kuin ulkomaisen näyttelyn vastaanottaminen, myös taloudellisesta näkökulmasta. Venäjä ja Saksa olivat Suomelle suuntia, joihin haluttiin solmia näyttelysuhteita poliittisista syistä, vaikka tai ehkä juuri siksi, että maiden poliittiset suhteet eivät olleet kovin läheiset. Italia oli 1930-luvun alkupuolen suomalaisten päätöksentekijöiden näkökulmasta ehkä poliittisesti oikeansuuntainen, mutta ei ulkopoliittisesti merkityksellinen. On olemassa joitakin viitteitä siihen, että Suomen taiteen näyttelyä olisi alustavasti suunniteltu Italiaan joskus *Il Novecento Italiano* näyttelyn 1931 jälkeen ja ennen vuoden 1934 loppua ja että siihen ei olisi luvattu valtion taloudellista tukea. Jos näin on, syynä lienee ollut taloudellisen laman aiheuttama niukkuus.

Kumpikin maa oli päällisin puolin tyytyväinen keskinäiseen vaihtoon. Julkiset kuvataidesuhteet olivat verrattain vilkkaat taidenäyttelyiden ja niihin liittyvien hankkeiden näkökulmasta. Sama koskee suomalaisten yksityisiä kuvataiteen Italia-suhteita. Erilaisen lähdeaineiston tutkiminen on nimittäin osoittanut, että vastoin aikaisempia käsityksiä suomalaisen taidekentän jäsenillä oli paljon yksityisiä suhteita Italiaan myös Suomen itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä. Olen julkisia suhteita kartoittaessani kerännyt samalla aineistoa taidekentän yksityisistä matkoista, ja tätä tekstiä kirjoittaessani minulla on noin 160 Italiassa-kävijän lista. Matkat muuttuivat 1800-luvun loppuun verrattuna yleisesti lyhyempiaikaisiksi, mikä johtui muun muassa jaettujen mat-

ka-apurahojen pienuudesta autonomian aikaan verrattuna. Aikakauden tutkimus tästäkin näkökulmasta on lähtenyt käyntiin, mutta on suurelta osin vielä tutkimatta. Yleensäkin maailmansotien välisen suomalaisen kuvataiteen ja taidekentän tutkimus on alkanut lisääntyä vasta viime vuosina, ja moni asia odottaa vielä tutkijaansa.

**MITÄ TAIDENÄYTTELYT
KERTOVAT SUOMEN
KULTTUURISUHTEISTA
TUTKIMUSAJANJAKSOLLA?**

Suomi vei ulkomaille tutkimus-
ajanjaksolla yhteensä 36 virallista
näyttelyä ja Suomeen tuotiin 41
ulkomaista virallista näyttelyä.
Näyttelyvaihto oli vilkkainta

Ruotsin kanssa, toisena oli Saksa ja kolmantena Norja. Italia oli vaihtokumppaneista viidentenä Unkarin jälkeen.

Ulko- ja sisäpolitiikka vaikuttavat aina jollakin tavalla ja tasolla kulttuurisuhteisiin, niin myös Suomessa ja Italiassa. Näyttelyitä käytettiin politiikan välineinä, mutta se ei selitä Suomen kuvataidenäyttelyvaihdon suuntautumista kuin joiltakin osin. Kahdessa Suomesta ulkomaille viedyssä näyttelyssä voidaan puhua erityisesti tai nimenomaan poliittisista järjestämissyistä. Ne olivat näyttely Moskovassa 1934 ja Riiaassa 1935 ja näyttely Berliinissä, Düsseldorfissa ja Hampurissa 1935, koska ne olivat nimenomaan ulkoministeriön järjestämiä ja sen toiveesta toteutettuja näyttelyitä. Ensimmäinen toteutettiin, vaikka loppujen lopuksi taiteilijajärjestöistä pelkästään Taidegraafikot olivat siinä järjestönä mukana muiden vetäytyttyä tai vastustettua hanketta.

Aiemmassa tutkimuksessa on esitetty väite, että Suomi pyrki suuntaamaan näyttelyvaihtonsa tutkimusajanjaksolla poliittisista syistä Saksaan, Italiaan ja heimoaatteen takia Viroon ja Unkariin. Vaihto Saksan kanssa olikin vilkasta, mutta toisaalta Saksan merkitys Suomen ulkopolitiikassa ei ollut suuri kuin heti itsenäistymisen jälkeen ja toisen maailmansodan aikana. Saksa oli myös aktiivinen luomaan suhteita. Unkarin kanssa vaihto oli vilkasta, mikä viittaa heimoaatteen myötä tulleetseen innostukseen. Toisaalta Viron kanssa se oli yllättävän pientä heimoaatteesta ja maantieteellisestä läheisyydestä huolimatta.

Vaikka vaihto Italian kanssa oli määrällisesti huomattavaa, sen tarkempi tutkiminen osoittaa käsityksen vääräksi Italian osalta. Yksityisten ihmisten osuus ja yleensä näyttelyiden synty kertovat, että kyse ei ollut Suomen pyrkimyksistä, poliittisista linjauksista tai edes aloitteista, vaan vastauksista Italiasta ja italialaisilta tulleetisiin aloitteisiin. Suomen taidenäyttelyvaihdon suuntautuminen ei ollut kaiken kaikkiaan niin ylhäältä johdettua, keskitettyä tai suunnitelmallista, että voisi sanoa,

että Suomella olisi ollut tietty linja tai että vaihtoa olisivat ohjanneet valan kentän toimijat poliittisin päämäärin. Suomen ja Italian vaihdon perusteella sekä tarkasteltuani yleisesti Suomen muuta taidenäyttelyvaihtoa tutkimusajanjaksolla voi lisäksi todeta, että vaihtoa ei ohjannut mikään selkeä tai tavoitteellinen suomalainen kulttuuri- tai taidepolitiikka.

Suomen kuvataidenäyttelyvaihto maailmansotien välisenä aikana todistaa, että Suomi ei ollut niin eristynyt maa, kuin millaisena sitä on pidetty. Kulttuurisuhteet kuvataiteen kautta katsottuna olivat aikaisempaa oletettua vilkkaammat.

Tutkimukselleni asettamani yksi tavoite oli löytää ja selvittää se rikas aluskasvillisuus, kaikki ne henkilöt, järjestöt, instituutiot ja viranomaiset, jotka tavalla tai toisella olivat mukana näyttelyiden tekemisessä, kaikki se toiminta, ne aloitteet ja syyt, joiden myötä näyttelyt syntyivät ja toteutuivat ja joiden takia voimme yksinkertaistetusti sanoa, että Suomi ja Italia vaihtoivat neljä näyttelyä tutkimusajanjaksolla tai että Suomi osallistui *Roma nell'Ottocento* -näyttelyyn. Alkuperäislähteitä tutkimalla olen hahmottanut eri projektien kulun, tekijät ja vastaanoton. Lähteiden kautta on paljastunut pinnanalainen, monimutkainen ja sotkuinenkin kudelma. Esille on tullut myös suunnitelmia, joista ei ole aikaisemmassa tutkimuksessa tiedetty mitään. Tekemäni tutkimuksen avulla olen pystynyt osoittamaan joitakin aiemmassa, yleisluontoisemmassa tutkimuksessa esitettyjä väitteitä vääriksi. Asiat eivät olleetkaan niin, kuin ne ylhäältä katsottuina vaikuttivat. Tämä mahdollisuus muuttaa osittain jopa jo vakiintuneita käsityksiä kertoo arkistotutkimuksen ansioista ja merkityksestä.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arkistolähteet

ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, ROOMA (ACS)

Ministero della Cultura Popolare (MinCulPop)

Direzione Generale (Dir. Gen.) per i Servizi della Propaganda

Busta 66 ”Finlandia”

Busta 67 Pubblicazioni

Direzione Generale (Dir. Gen.) Propaganda
Nuclei per la Propaganda in Italia e all’Estero
NU.P.I.E.

Busta 29, Fascicolo 79 ”Natalia Mola”

Gabinetto

Busta 58, P. E. Pavolinia koskevat asiakirjat

Busta 89 Confederazione Fascista dei
Professionisti e degli Artisti

Busta 95 Appunti per la Propaganda Estera

Ministero dell’Educazione Nazionale (MEN)

Direzione Generale (Dir. Gen.) delle Antichità e
Belle Arti

Divisione III 1930–1935

Busta 126, II Esposizioni

Busta 130

Presidenza del Consiglio dei Ministri (PCM)

PCM anni 1928–1930

Busta 1309, Fascicolo 14/I 2690

Prima Mostra del ”Novecento Italiano”

II Mostra del ”Novecento Italiano”,
Milano

PCM anni 1931–1933

Busta 1628, Fascicolo 14.1/922

Busta 1633, Fascicolo 14.1/3454 ”Esposizione
del 900 italiano Aobo (Finlandia).”

PCM anni 1934–1936

Busta 1914, Fascicolo 3/3–9, n. 706

Busta 1993, Fascicolo 14/1, n. 5001

Segreteria Particolare del Duce (SPD)

Busta 1346, Fascicolo 511.888 Natalia Mola

Busta 334, Fascicolo 114.407 Galleria di Roma

FONDAZIONE UGO SPIRITO, ROOMA

Fondo Attilio Tamaro

Corrispondenza 1931–1935

GALLERIA NAZIONALE D’ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, ROOMA (GNAM)

Fondi storici

Fondo Antonio Maraini

UA 14 Mostre del paesaggio italiano
circolante a Varsavia, Helsinki, Tallin,
Kaunas, Riga

UA 15 Mostra it. circolante di incisione
a Tallinn, Tartu, Oslo, Aja, Ginevra,
Lussemburgo

UA 36 Finlandia

UA 59 Mostre italiane estero,
schema generale e riassunto

UA 60 Mostre italiane all’estero

UA 64 Finlandia

UA 66 Biennale

Helsingin Taidehalli, Helsinki Helsingin Taidehallin
hallussa oleva Taidehallin arkiston osa

Helsingin Taidehallin hallituksen kokouksen
pöytäkirja 28.9.1931

Myyntikirja 1928–1939

JYVÄSKYLÄN TAIDEMUSEO, JYVÄSKYLÄ

Grafiikkakeskus

Suomen taidegraafikoiden arkisto (STGA)

Pöytäkirjat 1934

Vuosikertomukset 1934

KANSALLISARKISTO, HELSINKI (KA)

Pontus Artin arkisto
 Saapuneet kirjeet kansiot 4 ja 6
 Eero Järnefeltin arkisto
 Kansiot 15, 25, 27, 35–37
 Liisi Karttusen arkisto
 Saapuneet kirjeet kansio 5
 J. J. Mikkolan arkisto
 Kirjekonseptit kansio 1
 Saapuneet kirjeet kansiot 9 ja 11
 Opetusministeriön arkisto (OPMA)
 Anomusdiaarit (AD) 1919–1941
 Kirjediaarit (KD) 1923, 1935
 Suomen Kuvanveistäjäliiton arkisto (SKvIA)
 Pöytäkirjat liitteineen 1913–1944 kansiot 1–2
 Helanen, Eija, 1978. *Suomen Kuvanveistäjäliitto – perustaminen ja kehitys.*
 Proseminaari-esitelmä Ha 6 H kansio 4
 Suomen Taiteilijaseuran arkisto (STSA)
 Pöytäkirjat liitteineen 1926–1935 Ca 9, 1936–1946 Ca 11
 Taidemaalari liitto ry:n papereita 1930 - - 1965 Hc 17
 Valtion kuvaamataidelautakunnan arkisto (VKItkA)
 Pöytäkirjat 1918–1938 liitteineen
 Vuosikertomukset 1938–1939 ja taidekatsaus 1938

KANSALLISKIRJASTO, HELSINKI (KK)

Handschriftssamlingen i Den Skandinaviske Forening
 i Rom. Mf/CD-rom
 Säännöt / Stadgar CD 1 C 5 e-h
 Yleiskokousten pöytäkirjat / Generalförsamlings-
 protokoll 1924–1946 CD 1 D 6
 Bestyrelseprotokoll 1932–1943 CD 1 E 3

KUVATAITEEN KESKUSARKISTO, HELSINKI (KKA)

Eva Cederströmin arkisto
 Lehtileikkeet
 Matti Hauptin arkisto
 Leikekirja 1939–1947 ja lehtileikkeet
 Bertel Hintzen arkisto (BHA)
 Biographica kansio 1
 Saapuneet kirjeet kansiot 8 ja 12
 Toiminta-asiakirjat kansio 29

Helsingin Taidehallin arkisto (HTA)
 Toimintakertomukset 1930, 1937, 1938, 1940
 Leikearkisto
 Leikekirjat 1917–1944
 Suomen Taideyhdistyksen arkisto 1846–1939 (STYA I)
 Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjat liitteineen
 1917–1939 C 30–C 34
 Näyttelyjä koskevat asiakirjat 1919 H 14
 Rooma 1800-luvulla -näyttelyä koskevat asiakirjat
 Stipendianomukset 1873 - - 1948 H 19
 Taidetta koskeva kirjeenvaihto 1915–1916 F 8
 Suomen Taideyhdistyksen arkistoon lokakuussa
 2007 lisätyt asiakirjat
 Suomen Taideyhdistyksen arkisto 1940– (STYA II)
 Sekalaisia liitteitä Suomen Taideyhdistyksen
 arkistoon 1846–1939 (STYA I)
 Timo Keinäsen kokoelma, Venetsian
 Biennaaliaineistoa 1898–2002
 Suomeen liittyvä kirjeenvaihto liitteineen
 1933–1935, 1940–1942
 Käsikirjoitukset, muistiinpanot ja lehtiartikkelit

LILJEVALCHS KONSTHALL, TUKHOLMA

Leikekirja 1931
 Näyttelyluettelot

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, ROOMA (MAE)

Archivio Storico Diplomatico
 Direzione Generale (Dir. Gen.) Affari
 Commerciali
 Esposizione d'Arte Finnica a Milano Pos.
 10/23 1937
 Miscellanea Pos. 10 1937
 Mostra del paesaggio italiano Pos. 10/24
 Norjalaista näyttelyä koskevat asiakirjat,
 Italia 1937 Pos. 10
 Serie Commerciali, saapuneet sähköpostilla 1932
 Ministero della Cultura Popolare (MinCulPop)
 Busta 89

OULUN MAAKUNTA-ARKISTO, OULU (OMA)

Suomen Rooman-lähetystön arkisto
 Kirjeistö 1931 F 73, 1932 F 80, 1937 F 116,
 F 118–119 ja 1938 F 128

STOCKHOLMS STADSARKIV, TUKHOLMA (SSA)

Liljevalchs konsthalls arkiv

Arkivförteckning, bilaga 2: Förteckning över utställningar 1916–1976

Årsredogörelse 1931 A I 16

Protokoll A I 17

Brev E I 13

TAMPEREEN KAUPUNGINARKISTO, TAMPERE (TaKA)

Tampereen Taideyhdistyksen arkisto (TaTYA)

Kirjeet B II 3

Sidotut pöytäkirjat liitteineen C I 3

TAMPEREEN YLIOPISTON KIRJASTO (TaYo:N KIRJASTO)

Elsa Tervon arkisto

Käsikirjoitus *Leopardin jäljillä. Välähdyksiä Italiasta* Bed 1

TEKIJÄN ARKISTO

Amanuenssi Synnöve Malmström / Amos Andersonin taidemuseo tekijälle, Helsinki 5.3.2012, sähköpostiviesti

Suomen Museoliitto, Kulttuurivienti-hankkeen kysely museoille, Helsinki 25.3.2004, sähköpostiviesti Museo-posti-postituslistalla

Amanuenssi Tapio Suominen / Tampereen taidemuseo tekijälle, Tampere 2.12.2008, sähköpostiviesti

TURUN MUSEOKESKUS, TURKU (TMK)

Elsa Tervon Natalia Mola -kokoelma

Natalia Molan kirjoitukset

Näyttelyluettelot ja leh tileik keet

TURUN TAIDEMUSEON ARKISTO, TURKU (TuTMA)

Turun Taideyhdistyksen (TuTY) pöytäkirjat liitteineen 1931–1938

ULKOASIAINMINISTERIÖN ARKISTO, HELSINKI (UMA)

Dca Lähteneet sähköteet, Rooma

Eba Saapuneet sähköteet, Rooma

Fb 5 Ulkoasiainministeriö ja Suomen diplomaattinen edustus ulkomailla

C 10 Raportit, Rooma

G 10 Lähetystöt, Rooma

M Seremonia- ja muut protokollakysymykset

Fb 6 Vieraiden valtioiden ulkoministeriöt ja lähetystöt (suurlähetystöt) Suomessa

O 10 Ulkovaikuttain diplomaattinen edustus Suomessa, Italia

Fb 12 Suomen ulkopoliittika ja poliittiset suhteet muihin maihin

L Suomen suhteet muihin maihin

Fb 19 Suomen tunnetuksi tekeminen ulkomailla

D Ulkomaisten sanomalehdissä ja aikakauskirjoissa julkaistut artikkelit Suomen oloista

G Propaganda (mm. kirjallisuus, valokuvat, filmit, radio ym.)

I Ulkomaisten sanomalehtimiesten yms. matkat Suomessa

Fb 46 Tiede ja taide

E Suomen lainsäädäntö, määräykset ja sopimukset

F Muiden maiden lainsäädäntö, määräykset ja sopimukset

Fb 49 Suomalaiset kunniamerkit ja arvonimet

Fb 50 Ulkomaalaiset kunniamerkit ja arvonimet

Fb 53 Suomen konsulaattilaitos ja konsulinvirastot

Fb 60 Talouselämä ja taloudellinen järjestäytyminen

D3 Näyttelyt, messut, markkinat, huutokaupat maittain

Fb 65 Näyttelyt

Fb 94 Sanoma- ja aikakauslehdistö sekä puhekokielma

B Lehdistö

Passiarkisto, viisumihakemukset

VALTION TAIDEMUSEO, HELSINKI (VTM)

Suomen Taideakatemia (STA) säätiön arkisto

Ateneumin taidemuseon arkisto (ATMA)

Kirjeenvaihto 1919–1928 FI, 1933–1937 F3

Hallinnon arkisto

Valtion kuvaamataidelautakunnan pöytäkirjat 1940–1967 M 12

YKSITYISKOKOELMA, MILANO

Fondo Galleria Gian Ferrari

Suomen taiteen näyttelyä 1937 koskevat asiakirjat
Italialaisen taiteen näyttelyn järjestämistä
koskevat asiakirjat 1937–1938

Muut asiakirjat 1937

ÅBO AKADEMIS BIBLIOTEK, TURKU (ÅAB)

Handskriftsavdelningen

Axel Haartmans samling

Saapuneet kirjeet kansio 17

Painamattomat opinnäytteet

HELSINGIN YLIOPISTO (HY)

Taidehistorian oppiaine (THO)

Anttonen, Erkki, 1986. *Suomalainen taidegra-
fiikka vuosina 1930–1939*. Licensiaatintyö.

Helanen, Eija, 1978. *Suomen Kuvanveistäjäliitto
– perustaminen ja kehitys*. Proseminaari-esitelmä.
Ks. Suomen Kuvanveistäjäliiton arkisto Ha 6 H.
KA.

Kallio, Rakel, 1993. *Kaipuu puhtauteen. Onni
Okkosen taidekäsityksen tarkastelua*. Licensiaatin-
työ.

Sarmaja, Olli, 1983. *Taidekritiikki ja maalaus-
taiteen modernismi Suomessa 1918–1939 sekä
ulkomaiset nykytaiteen näyttelyt*. Pro gradu
-tutkielma.

JOENSUUN YLIOPISTO (JoY)

Yleisen historian oppiaine (YHO)

Seppälä, Elise, 2001. *Elämäntapana kulttuuri-
suhteet. Liisi Karttunen ja suomalais-italialaisen
kulttuurisillan rakentaminen Italiassa 1919–1939*.
Pro gradu -tutkielma.

TURUN YLIOPISTO (TuY)

Italian kielen ja kulttuurin oppiaine (IKKO)

Lounasvuori-Riikonen, Kristiina, 1997.
*Presenza e ricezione dell'arte italiana contempora-
nea nella Finlandia degli anni 1930–1959*. Tesi di
laurea.

Nieminen, Noora, 2005. *Visitando l'Italia di
Mussolini. Testimonianze sull'Italia fascista degli
scrittori finlandesi Elsa von Born, V. A. Koskennie-
mi, Olavi Paavolainen e T. Vaaskivi*. Pro gradu
-tutkielma.

Yleisen historian oppiaine (YHO)

Boxberg, Laura, 2009. *Kansainvälistyvä
suomalainen taidemaailma. Suomi Venetsian
biennaalissa vuosina 1954–1960*.
Pro gradu -tutkielma.

L'UNIVERSITÀ DI ROMA "SAPIENZA"

Storia dell'arte

Bottai, Stella, 2010. *"Perché vai in Italia?"
– Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della
pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*.
Dottorato di ricerca in Strumenti e metodi per
la Storia dell'arte.

PAINETUT LÄHTEET

Sanomalehdet

Aamulehti 1934, 1937, 1939
Aftonbladet 1931
Ajan Sana 1930–1931
Ajan Suunta 1934–1941
Dagens Nyheter 1931
Dagens Press 1921, 1923
Etelä-Savo 1943
Helsingin Sanomat (HS) 1922, 1925, 1927–1929, 1931–1940, 1942–1944
Helsingin Sanomat (HS), *Viikkoliite* 1934, 1939
Hufvudstadsbladet (Hbl) 1921–1923, 1925, 1927–1928, 1931, 1933–1934, 1937–1945
Iltalehti 1921–1922, 1924–1925, 1927
Iltä-Sanomat (IS) 1921, 1931–1935, 1937–1938, 1940, 1943
Karjala 1931, 1934, 1937–1938
Karjalan Taide- ja kirjallisuusliite 1937–1939
Nya Dagliga Allehanda 1931
Stockholms-Tidningen 1931
Suomenmaa 1930–1931
Suomen Sosialidemokraatti (SSd) 1930–1931, 1934, 1937–1941, 1944
Svenska Pressen (Sv. Pr.) 1929, 1931, 1934–1938
Tammerfors Aftonblad (Tfors Aftonblad) 1937
Tampereen Sanomat (TaS) 1937
Turun Sanomat (TS) 1931, 1934, 1938–1939
Turunmaa 1931
Uusi Aura 1926
Uusi Suomi (US) 1918, 1920–1923, 1926–1929, 1931–1944
Uusi Suomi, Sunnuntailiite 1927
Vaasa 1939
Viikko-Sanomat 1924
Åbo Underrättelser (ÅU) 1931

Aikakausjulkaisut

Born, Elsa von, 1931. "Novecento Italiano. En presentation." *Helsingfors-Journalen* 11/1931, 290–291, 307.
S. F. (Frosterus, Sigurd), 1931. "Kring 'Novecento Italiano'." *Nya Argus* 19/1931, 245–247.
Hahl, N.-G., 1933. "Suomalaisten taiteilijain näyttely XLI." *Domus* 3/1933.
Hahl, N. G., 1934. "Tuleva taidediktaattori." *Tulenkantajat* 9/1934.

K. K., 1931. "Italiensk konst i Helsingfors. Novecento-gruppens intressanta exposition i Konsthallen." *Helsingfors-Journalen* 1931, 577.
Lassila, Ilmo, 1937. "Pietro Tronchi in memoriam." *Forum* 9/1937, 5–6.
"Missä ovat kansalliset aiheet kuvaamataiteessamme?" *Suomen Kuvalehti* 51–52/1942.
Paavolainen, Olavi, 1928. "Säikähtyneet Muusat." *Aitta* 7/1928, 24–34.
E. S-nen. (Siippainen, Elias), 1938. "Viimeaikaisiin taide-
näyttelyihin tutustumassa." *Tulenkantajat* 25.3.1938.
S. T-lt. (Signe Tandefelt), 1931. "Italialaista yhdeksättöistä
vuosisataa." *Domus* 7/1931, 126–129.
Tolvanen, Jouko K., 1937. "Taidekatsaus. Syyskauden
taidenäyttelyjä." *Valvoja-Aika*. Viidestoista vuosikerta
1937, 555–556 (558).
V. Arti. (Valve, K. K.), 1937. "Italialaisten naistaiteilijain
näyttely." *Forum* 10/1937.
Wennervirta, L., 1933a. "Kansallisuuskysymys ja taide." *Valvoja-Aika* 1933, 388–392.
Wennervirta, L., 1933b. "Luova ja jäljittelevä taide." *Valvoja-Aika* 1933, 144–150.
Wennervirta, L., 1932. "Taide-elämämme ja taidenäyttelymme. I." *Valvoja-Aika* 10/1932, 28–36.
Wikström, Holger, 1931. "*Il Novecento Italiano* - - -." *Konstrevyn* 2/1931, 12–13.

Muut painetut lähteet

Bernardy, Amy A., 1942. *Finlandia e Roma*. [Roma:] Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero.
Born, Elsa von, 1936. *Italienska intryck*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
Hintze, Bertel, 1930. *Modern konst. 1900-talet*. Med 224 illustrationer. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
Hintze, Bertel, 1938. "Suomen Taideyhdistyksen ja Suomen Taideakatemian vuosikertomus vuodelta 1937." *Suomen Taideyhdistys ja Suomen Taideakatemia. Vuosijulkaisu vuodelta 1937*. Helsinki: Mercatorin kirjapaino, 13–20.
Hintze, Bertel, 1939. "Suomen Taideyhdistyksen ja Suomen Taideakatemian vuosikertomus vuodelta 1938." *Suomen Taideyhdistys ja Suomen Taideakatemia. Vuosijulkaisu vuodelta 1938*. Helsinki: Keskuskirjapaino, 10–14.

- Hintze, Bertel**, 1940. "Suomen Taideyhdistyksen ja Suomen Taideakatemia vuosikertomus vuodelta 1939." *Suomen Taideyhdistys ja Suomen Taideakatemia. Vuosijulkaisu vuodelta 1939*. Helsinki: Keskuskirjapaino, 8–12.
- "*Il Novecento Italiano*". *Italiensk nutidskunst. Maleri – skulptur – tegning – litografi*. 4–21 februar 1932. Kunsternes Hus, Oslo. Katalog Nr. 6. Oslo: Morten Johansens Boktryckeri.
- "*Il Novecento Italiano*". *Nutida italiensk konst*. 9 sept. – 4 okt. 1931. Liljevalchs Konsthall. Katalog N:o 94. Stockholm: Kurt Lindberg, Boktryckeriaktiebolag.
- "*Il Novecento Italiano*". *Nykyäaikaista italialaista taidetta. Nutida italiensk konst*. Taidehalli – Konsthallen 1931. Helsinki: Keskuskirjapaino.
- "*Il Novecento Italiano*". *Nykyäaikaista italialaista taidetta. Nutida italiensk konst*. Turun Taidemuseo – Åbo Konstmuseum 1931. Helsinki: Keskuskirjapaino.
- Italialaisten naistaiteilijain näyttely – Utställning av italienska konstnärinnor*. Taidehalli – Konsthallen 21.IX.–10.X.1937. + *Hinnasto – Prisförteckning* 1937. Helsinki: Keskuskirjapaino.
- Italialaisten naistaiteilijain näyttely – Utställning av italienska konstnärinnor* Tampereen taidemuseossa 23.X.–7.XI.1937. Helsinki: Keskuskirjapaino. (Tampereen luetteloon on aluksi painettu aukiolopäiviksi 16.–31.X.1937, mutta se on myöhemmin korjattu.)
- Italienska utställningen*. November–december 1920. Liljevalchs konsthall. Katalog N:o 27. Stockholm: Liljevalchs konsthall.
- Maraini, Antonio**, 1936. *Il cinema e le mostre all'estero del Ministero della stampa e della propaganda*. Discorso pronunciato alla Camera dei deputati nella tornata del 7 maggio 1936–XIV. Roma: Tipografia della Camera dei deputati. UA 59. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- Maraini, Antonio**, 1933. "L'Opera del Regime per l'arte." Estratto da *Realtà* del 1 Giugno 1933. Milano: Officina Grafica Lombardia. UA 59. Fondo Antonio Maraini. GNAM.
- Modernin italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely*. Tammi-kuussa 1937 [p.o. 1938] – A. XVI. [Rooma].
- Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo*. Galleria Gian Ferrari, Via Clerici 8. Milano. Milano: Grafa 1937 (XV).
- Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo*. Galleria di Roma. Roma 1937 – XV E. F.
- Mostra di Roma nell'Ottocento*, 1932. Catalogo. Seconda Edizione. Istituto di Studi Romani. Roma gennaio aprile MCMXXXII – X: Istituto di Studi Romani.
- Palmqvist, W. G.**, 1932. "Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosikertomus v. 1931." *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosijulkaisu vuodelta 1931*. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino Osakeyhtiö, 18–23.
- Palmqvist, W. G.**, 1933. "Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosikertomus v. 1932." *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosijulkaisu vuodelta 1932*. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino Osakeyhtiö, 7–11.
- Richter, E.**, 1922a. "Yleiskatsaus vuoden 1919 taide-elämään." *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1921*. Helsinki: Helsingin Sentralikirjapaino ja Kirjansitomo Osakeyhtiö, 37–44.
- Richter, E.**, 1922b. "Yleiskatsaus vuoden 1920 taide-elämään." *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1921*. Helsinki: Helsingin Sentralikirjapaino ja Kirjansitomo Osakeyhtiö, 45–56.
- Richter, Edvard**, 1933. "Taidekatsaus vuoteen 1932." *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosijulkaisu vuodelta 1932*. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino Osakeyhtiö, 20–27.
- Richter, Edvard**, 1936. "Taidekatsaus vuoteen 1935." *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosijulkaisu vuodelta 1935*. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino, 55–62.
- Sarfatti, Margherita S.**, 1931. "Förord." "*Il Novecento Italiano*". *Nutida italiensk konst*. 9 sept. – 4 okt. 1931. Liljevalchs Konsthall. Katalog N:o 94. Stockholm: Kurt Lindberg, Boktryckeriaktiebolag.
- Sarfatti, Margherita G.**, 1927. *Mussolini. Elämäkerta*. Tekijän luvalla suomentanut L. T. Heinonen. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Sarfatti, Margherita**, 1930. *Storia della pittura moderna*. Collezione "Prisma" diretta da Margherita Sarfatti. Roma: Paolo Cremonese. Editore in Roma.
- Stjernschantz, Torsten**, 1932. "Kertomus Taidekokoelmista vuodelta 1931." *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosijulkaisu vuodelta 1931*. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino Osakeyhtiö, 24–28.
- Stjernschantz, Torsten**, 1933. "Kertomus Taidekokoelmista vuodelta 1932." *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemia vuosijulkaisu vuodelta 1932*. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino Osakeyhtiö, 12–16.
- Stjernschantz, Torsten**, 1935. "Kertomus Taidekokoelmista vuodelta 1934." *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideaka-*

temian vuosijulkaisu vuodelta 1934. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino Osakeyhtiö, 21–26.

Stjernschantz, Torsten, 1936. ”Kertomus taidekokoelmista vuodelta 1935.” *Suomen Taideyhdistyksen ja Taideakatemian vuosijulkaisu vuodelta 1935*. Helsinki: Mercatorin Kirjapaino, 27–43.

Stjernschantz, Torsten, 1938. ”Kertomus Taidekokoelmista vuodelta 1937.” *Suomen Taideyhdistys ja Suomen Taideakatemia. Vuosijulkaisu vuodelta 1937*. Helsinki: Mercatorin kirjapaino, 21–29.

Stjernschantz, Torsten, 1939. ”Kertomus taidekokoelmista vuodelta 1938.” *Suomen Taideyhdistys ja Suomen Taideakatemia. Vuosijulkaisu vuodelta 1938*. Helsinki: Keskuskirjapaino, 15–16.

Suomen Taideyhdistyksen johtokunnan kertomus vuodelta 1919. *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1920*. Helsinki: Helsingin Sentralikirjapaino ja Kirjansitomato Osakeyhtiö 1921, 5–10.

Utställning av modernt italienskt landskapsmåleri. Helsingfors Konsthall Januari 1938. Helsingfors: Centraltryckeriet.

SÄHKÖISET LÄHTEET

Anttila, Jorma, 2007. *Kansallinen identiteetti ja suomalaiseksi samastuminen*. Sosiaalipsykologian tutkimuksia 14. Helsinki: Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos / Yliopistopaino. E-kirja <<http://urn.fi/urn:isbn:978-952-10-3962-1>> (13.9.2007).

Archivio Storico Istituto Luce. Mostra d’arte finlandese. Milano 26.5.1937. Giornale Luce B1101 ja La mostra di arte finlandese. Roma, Italia 7.7.1937. Giornale Luce B1124 <<http://www.archivioluce.com/archivio/>> (16.6.2011).

Biennale di Venezia, storia della Biennale, www-sivut <<http://www.labiennale.org/it/biennale/storia/>> (15.11.2011).

Bureau International des Expositions, www-sivut <<http://www.bie-paris.org/main/index.hp?p=214&cm2=227>> (10.1.2008).

Campiglio, P., s.a., ”Gian Ferrari, Ettore.” *Dizionario Biografico degli Italiani*. Treccani l’Enciclopedia Italiana <http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-gian-ferrari_%28Dizionario-Biografico%29/> (15.7.2011).

Circolo Filologico Milanese <www.filologico.it/> (4.12.2008).

Colussi, Paolo. ”Margherita Sarfatti e il ’Novecento’.” Storia di Milano -www-sivut <<http://www.storiadimilano.it/Personaggi/Ritratti%20femminili/sarfatti.htm>> (11.7.2011).

Da capo -verkkolehti <<http://194.100.36.97/dacapo/vlehti.php?showeditform=186840>> (5.6.2008).

De Anna, Luigi, 2002. ”Paolo Emilio Pavolini.” *Kansallisbiografia verkossa*. <www.kansallisbiografia.fi> (3.10.2008).

Federazione degli Artisti Indipendenti Italiani, www-sivut <http://it.wikipedia.org/wiki/Federazione_degli_Artisti_Indipendenti_Italiani> (7.7.2011).

Fimmerstad, Lars, 2010. ”Stockholmsutställningen – Funktionalism.” *Ur Stockholms historia* <<http://www.stockholmshistoria.com/?p=554>> (24.9.2011).

Carlo Formichi. Letteratura italiana -aiheiset www-sivut <<http://itletteratura.net/letteratura/Formichi-%20Carlo-26EB.html>> (5.3.2009).

Galassi Paluzzi. AIB. Materiali per la storia dei bibliotecari italiani, www-sivut <<http://www.aici.it/internet/istitutodett.asp?idistituto=64>; <http://www.aib.it/aib/stor/bio/galassi.htm>> (30.10.2007).

Ghilardi, Massimiliano, 2005. ”Per gli 80 anni di vita dell’Istituto Nazionale di Studi Romani.” *AIAC News, Bollettino informativo dell’Associazione Internazionale di Archeologia Classica* Onlus 41 / aprile 2005, 2–4 <http://www.aiac.org/ita/Aiac_News/aicnews%2041/AIACNews41.pdf> (30.10.2007).

Gruppo Labronico, www-sivut <<http://www.artelivorno.it/gruppolabronico/index.php>> (30.4.2011).

Carl Gunne. *Vem är det: Svensk biografisk handbok* 1969 <<http://runeberg.org/vemardet/1969/0349.html>> (21.9.2011).

Matti Haupt, matrikelitiedot. *Suomen kuvataiteilijat -verkkomatrikkeli* <<http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/taiteilijat/315>> (20.6.2010).

Istituto di Studi Romani. Archivi del Novecento -www-sivut <<http://www.archividelnovecento.it/site/insr.html>; www.studiromani.it> (30.10.2007).

Kallio, Rakel, 1998a. ”Onni Okkonen.” *Kansallisbiografia verkossa* <<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/718/>> (13.8.2011).

Katajisto, Kati, 2003. ”Historiantutkimus ja uusintaminen.” *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat*. <<http://www.ennenjanyt.net/2-03/katajisto.htm>> (28.12.2010).

Kunstneres Hus, www-sivut <http://www.kunstnerneshus.no/site/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=9&Itemid=62&lang=en> (21.9.2011).

Lilja, Johanna, 2010. ”St. Matthew on a Sidetrack: Theories of Cumulative Advantage and the Book Dissemina-

- tion of Two Finnish Learned Societies before World War II.” *Knygotyra* 2010 54, 254–266 <<http://www.leidykla.eu/fileadmin/Knygotyra/54/254-266.pdf>> (8.11.2011).
- Liljevalchs konsthall, www-sivut <<http://www.liljevalchs.se>> (21.9.2011).
- Mahlamäki, Tiina**, *Kansalaisuus, uskonto ja sukupuoli. Metodologia* <<http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/uskontotiede/opiskelu/luennot/materiaalit/Kansalaisuus.ppt>> (4.7.2010).
- Marklund, Carl & Stadius, Peter**, 2010. ”Acceptance and Conformity: Merging Modernity with Nationalism in the Stockholm Exhibition in 1930.” *Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research*. Volume 2, 2010, 609–634 <<http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v2/a35/cuio2a35.pdf>> (20.7.2011).
- Museo di Roma, www-sivut <http://www.museodiroma.comune.roma.it/PalazzoBraschi/MAIN_PAGE.show?p_web=INTE&p_lingua=01> (12.11.2007).
- Nello Vetro, Gaspare**. ”Tronchi Aurelio” ja ”Tronchi Giovanni”. *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*. Dizionario fino al 1950 <http://www.lacasadellamusica.it/pls/portal30/VETRO.ind_frame> (22.3.2012).
- Nurmiainen, Jouko**, 2000. ”Vastavuoroisuus ja yhteinen etu. Lähtökohtia historialliselle verkostanalyysille.” *Historiallisia papereita 6: Valta, eliitit ja verkostot historiassa*. Historiallinen Yhdistys ry <<http://www.helsinki.fi/hum/hist/yhd/julk/verkkoo00/nurmiain.html>> (8.1.2011).
- Pakkasvirta, Jussi**, 2003. *Monitiede vai monta tiedettä? Näkökulmia poikittieteiliseen kulttuuri-, yhteiskunta- ja aluetutkimukseen*. Renvall-instituutti, Helsingin yliopisto <<http://www.helsinki.fi/latinalainenamerikka/tutkimus/monitieteisyys>> (31.8.2007).
- Alfredo Panzini. Bellaria Igea Marina, www-sivut <<http://www.comune.bellaria-igea-marina.rn.it/alfredopanzini/index.htm>> (5.3.2009).
- Pontiggia, Elena**, 2006. ”Gian Ferrari al Fai 44 pezzi da collezione.” *Il Giornale* 14.10.2006 <<http://www.ilgiornale.it/a.pici?ID=126130>> (20.11.2008).
- La Quadriennale di Roma -säätöön www-sivut <www.quadriennaleodiroma.org> (21.9.2011).
- Reale Accademia d'Italia, Accademia dei Lincei, www-sivut <http://www.lincai-celebrazioni.it/iacca_italia.html> (1.9.2011).
- Ettore Romagnoli. Torino Scienza -www-sivut <http://www.torinoscienza.it/accademia/dossier/apri?obj_id=7961> (5.3.2009).
- Ronimus-Poukka, Päivi**, 2004. *Verkostoanalyysi metodisena mahdollisuutena*. Luento Metodin esitys -luentosarjassa 8.3.2004 <<http://www.uta.fi/laitokset/historia/sivut/esittelyt/kuvat/verkostoanalyysi.pdf>> (30.12.2010).
- Ruuska, Petri**, 2007. ”Kansapuhe ja nationalismin arkiuus.” *Kulttuuri, tutkimus, metodi*. Toim. Jari Aro & Risto Heiskala. Tampereen yliopisto. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Verkkojulkaisusarja A 1 <<http://www.uta.fi/laitokset/sosio/julkaisut/TaYSosioA1-kulttuuri-tutkimus-metodi.pdf>> (29.8.2007).
- Sedergren, Jari**, 2004. ”Sata vuotta dokumenttielokuvaa” <<http://sedis.blogspot.com/2004/12/sata-vuotta-dokumenttielokuvaa.html>> (4.12.2008).
- La Società Dante Alighieri, storia. La Società Dante Alighieri, www-sivut <<http://www.ladante.it/?q=it/page/chi-siamo/storia>> (25.9.2011).
- Suomalaisen kuvataiteen bibliografia <<http://kirjava.fng.fi/bibliografia/bibliografiat.php>> (25.9.2011).
- Taidemaalariiliton www-sivut <<http://www.painters.fi/historia.html>> (28.9.2011).
- Tamaro, Attilio. *Enciclopedia Italiana Treccani*, verkkojulkaisu <<http://www.treccani.it/enciclopedia/attilio-tamaro/>> (23.3.2012).
- Tamaro, Attilio: henkilötiedot. Fondazione Ugo Spirito, www-sivut <<http://www.fondazione Spirito.it/attiliotamaro.pdf>> (21.9.2011).
- Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat-verkkopalvelu <<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&action=gen>> (2.11.2007).
- Westerlund, Lars**, 2011. *Itsethostuksesta nöyryyteen. Suomalais-saksalaiset 1933–46*. Helsinki: Kansallisarkisto. Verkkojulkaisu <http://www.arkisto.fi/uploads/Palvelut/Julkaisut/Saksalaisyhteis%C3%B6_V2_netto_.pdf> (29.3.2012).
- Väisänen, Maija**, 2001. ”Liisi Karttunen.” *Kansallisbiografia verkossa* <<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/5168/>> (15.11.2009).
- Zorzi, Alvise**, 2001. ”Elio Zorzi e la rinascita della Mostra del Cinema nel dopoguerra.” *The Venice International Foundation*. Febbraio 2001 – NO. 7 <<http://www.venicefoundation.org/pdf/vifo7.pdf>> (8.7.2011).

- Adamson, Walter L.**, 2001. "Avant-Garde Modernism and Italian Fascism: Cultural Politics in the Era of Mussolini." *Journal of Modern Italian Studies* 6(2)/2001, 230–248.
- Ahponen, Pirkkoliisa**, 1994. "Kulttuuripolitiikka instituutiona, markkinoilla ja utopioissa." *Kulttuurintutkimus*. Johdanto. Toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen. Tietoliipas 1930. Helsinki: SKS, 97–118.
- Alapuro, Risto & Stenius, Henrik**, 1989. "Kansanliikkeet loivat kansakunnan." *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Heiskanen, Kerstin Smeds & Henrik Stenius. Vaasa: Kirjayhtymä.
- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri**, 1999. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Benedict**, 2007 (1983). *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kurtti. Tampere: Vastapaino.
- Anttonen, Erkki**, 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Kuvataiteen keskusarkisto 12. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Armellini, Guido**, 1980. *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri.
- Autio, Veli-Matti**, 1986. *Opetusministeriön historia IV. Ensimmäisen tasavallan kulttuuripolitiikka 1917–1944*. Järvenpää: Opetusministeriö.
- Bal, Mieke**, 2002. "Concept." *Traveling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 22–55.
- Bal, Mieke**, 1996. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. With Janssen, Edwin, *Das Gesicht an der Wand*. New York & London: Routledge.
- Becker, Howard S.**, 1984. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Belardelli, Giovanni**, 2005. *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*. Roma – Bari: Editori Laterza.
- Ben-Ghiat, Ruth**, 2001. *Fascist Modernities. Italy, 1922–1945*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bennett, Tony**, 1993. "The Exhibitionary Complex." *Culture / Power / History. A Reader in Contemporary Social Theory*. Nicholas B. Dirks, Geoff Eley, and Sherry B. Ortner, editors. Princeton Studies in Culture/Power/History. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 123–154.
- Benton, Tim**, 1995. "Rome Reclaims its Empire." *Art and Power. Europe under the Dictators 1930–45*. London: Thames and Hudson, 120–128.
- La Biennale di Venezia. Le esposizioni internazionali d'arte 1895–1995. Artiste, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, 1996. Venezia: La Biennale di Venezia & Electa.
- Bossaglia, Rossana**, 1983. "Caratteri e sviluppo di Novecento." *Il Novecento Italiano 1923/1933*. Palazzo della Permanente, Milano, Via F. Turati 34. 12 gennaio – 27 marzo 1983. Milano: Mazzotta, 19–32.
- Bossaglia, Rossana**, 1979. *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*. Appendici di Claudia Gian Ferrari e di Marco Lorandi. Critica d'arte. I fatti e le idee. Saggi e biografie. 455. Milano: Feltrinelli Editore.
- Bourdieu, Pierre**, 2003. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre**, 1998 (1994). *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohdat*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre**, 1996 (1992). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Translated by Susan Emanuel. Meridian Crossing Aesthetics. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre**, 1987 (1980). *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J. P. Roos. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Braun, Emily**, 2005. "Leonardo's Smile." *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Edited by Claudia Lazzaro and Roger J. Crum. Ithaca and London: Cornell University Press, 173–186, nootit 272–275.
- Braun, Emily**, 1995. "Speaking Volumes: Giorgio Morandi's Still Lives and the Cultural Politics of *Strapaese*." *Modernism/Modernity* 2.3 (1995), 89–116.
- Bödeker, Hans Erich**, 1998. "Concept – Meaning – Discourse. Begriffsgeschichte Reconsidered." *History of Concepts: Comparative Perspectives*. Edited by Iain Hampshire-Monk, Karin Tilmans, Frank van Vree. Amsterdam: Amsterdam University Press, 51–64.
- Cannistraro, Philip V. & Sullivan, Brian R.**, 1993. *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*. Milano: Arnoldo Editore.
- Cavarocchi, Francesca**, 2010. *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*. Saggi e mo-

- nografie del dipartimento di discipline storiche, antropologiche e geografiche dell'università di Bologna 15. Roma: Carocci editore.
- Clark, Martin**, 1999. "Gioacchino Volpe and Fascist Historiography in Italy." *Writing National Histories. Western Europe since 1800*. Edited by Stefan Berger, Mark Donovan and Kevin Passmore. London and New York: Routledge, 189–201.
- Coen, Ester**, 1995. "'Against Dreary Conformism': Giuseppe Bottai and Culture During the Fascist Period." *Art and Power. Europe under the Dictators 1930–45*. London: Thames and Hudson, 178–180.
- Crum, Roger J.**, 2005. "Shaping the Fascist 'New Man'. Donatello's St. George and Mussolini's Appropriated Renaissance of the Italian Nation." *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Edited by Claudia Lazzaro and Roger J. Crum. Ithaca and London: Cornell University Press, 133–144.
- Cuzzi, Marco**, 2005. *L'Internazionale delle camicie nere. I CAUR 1933–1939*. Milano: Mursia.
- de Caprariis, Luca**, 2000. "'Fascism for Export'? The Rise and Fall of the Fasci Italiani all'Estero." *Journal of Contemporary History* 35 (2) / 2000, 151–183.
- De Sabbata, Massimo**, 2006. *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928–1942)*. Udine: Forum, Editrice Universitaria Udinese srl.
- Dogliani, Patrizia**, 1999. *L'Italia fascista 1922–1940*. Storie d'Italia Sansoni. Milano: Sansoni.
- Eskola, Seikko**, 2006. *Historian kuolema ja kulttuurien taistelu. Kirjoituksia historiasta ja nykyajasta*. Kleio. Helsinki: Edita Prima Oy (Maailmanhistorian lumous, 11–27).
- Etlin, Richard A.**, 1991. *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*. Cambridge: MIT Press.
- Fewster, Derek**, 2006. *Visions of Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Studia Fennica Historica 11. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Fogu, Claudio**, 2005. "To Make History Present". *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Edited by Claudia Lazzaro and Roger J. Crum. Ithaca and London: Cornell University Press, 33–49.
- Folke Henningsen, Anne, Koivunen, Leila & Syrjämaa, Taina**, 2009. "Introduction." *Nordic Perspectives on Encountering Foreignness*. Ed. by Anne Folke Henningsen, Leila Koivunen and Taina Syrjämaa. Histories 1. Turku: General History, University of Turku, 7–11.
- Foucault, Michel**, 2005 (1975). *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Foucault, Michel**, 2005 (1969). *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.
- Fraquelli, Simonetta**, 1995. "All Roads Lead to Rome." *Art and Power. Europe under the Dictators 1930–45*. London: Thames and Hudson, 130–136.
- Furletti, Amalia**, 1987. "L'Attività dell'Istituto Italiano di Cultura in Finlandia." *Rapporti Culturali tra Italia e Finlandia*. Atti del Convegno Turku/Åbo 26 – 27 settembre 1986. Red. Lauri Lindgren. Julkaisuja / Skrifter 11. Turku/Åbo: Henrik Gabriel Porthan Instituutti / Institutet, 265–271.
- Garritzen, Elise**, 2011. *Lähteiden lumoamat. Henry Biaudet, Liisi Karttunen ja suomalainen historiantutkimus Roomassa 1900-luvun alussa*. Bibliotheca Historica 130. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Gellner, Ernest**, 1986. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell Ltd. Printed in Great Britain by Billing & Sons Ltd., Worcester.
- Gentile, Emilio**, 1996. *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*. Translated by Keith Botsford. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Gentile, Emilio**, 2003. *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism, and Fascism*. Foreword by Stanley G. Payne. Italian and Italian American Studies. Westport, Connecticut: Praeger Publishers.
- Gilbert, Felix**, 1994. "Ciano and his Ambassadors." *The Diplomats 1919–1939*. Edited by Gordon A. Craig & Felix Gilbert. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 512–536.
- Gjessing, Steinar**, 1980. "Tendenser og retninger gjennom fem decennier. 1930–40 Norge og Europa." *Kunsternes Hus 1930–1980*. Tilretteleggelse Steinar Gjessing, assistenter Bette Bergsland, Laila Heetmøller. Oslo: Kunsternes Hus.
- Gorski, Philip S.**, 2000. "The Mosaic Moment: An Early Modernist Critique of Modernist Theories of Nationalism." *American Journal of Sociology*. Volume 105 Number 5, March 2000, 1428–1469.

- Grazia, Victoria de**, 2007. *Le donne nel regime fascista*. Venezia: Marsilio Editori.
- Greenhalgh, Peter**, 1988. *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*. Manchester: Manchester University Press.
- Haigh, Anthony**, 1974. *Cultural Diplomacy in Europe*. Strasbourg: Council of Europe.
- Hall, Stuart**, 2005. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino (Luvut ”Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä”, 19–76 ja ”Me ja muut: diskurssi ja valta”, 77–137).
- Harle, Vilho & Moisio, Sami**, 2000. *Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Haskell, Francis**, 2000. *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven & London: Yale University Press.
- Heiskanen, Ilkka, Kangas, Anita & Mitchell, Ritva**, 2002. ”Johdanto.” *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, hallinta, lainsäädäntö ja uudet haasteet*. Toim. Ilkka Heiskanen, Anita Kangas & Ritva Mitchell. Helsinki: Tietosanoma Oy.
- Helmstad, Ruth**, 2010. ”Skandinavisk forening i Roma, skandinavismen og unionsoppløsningen.” *Till Rom. Nordiska konstnärer i Rom under 150 år*. Ann Katrin Pihl Atmer, Brita Carlens & Fredrik Lång, red. Stockholm: Carlssons, 249–263.
- Hentilä, Seppo**, 2004. ”Itsenäistymisestä jatkosodan päätymiseen 1917–1944.” Teoksessa Jussila, Osmo, Hentilä, Seppo, Nevakivi, Jukka, *Suomen poliittinen historia 1809–2003*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 97–206.
- Hiedanniemi, Britta**, 1980. *Kulttuuriin verhottua politiikkaa. Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.
- Hirvi-Ijäs, Maria**, 2007. *Den framställande gestalten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*. Stockholm: Raster.
- Hjelm, Camilla**, 2009. *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong*. Centralarkivet för bildkonst 17. Helsingfors: Statens konstmuseum / Centralarkivet för bildkonst.
- Hobsbawm, Eric**, 1987. ”Introduction: Inventing Traditions.” *The Invention of Tradition*. Edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Past and present Publications. Cambridge: Cambridge University Press (I painos 1983), 1–14.
- Hobsbawm, Eric**, 1994. *Nationalismi*. Suom. Jari Sedergren, Jussi Träskilä ja Risto Kunnari. Tampere: Vastapaino.
- Hobsbawm, Eric**, 1999. *Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914–1991)*. Suom. Pasi Junila. Tampere: Vastapaino.
- Hughes, H. Stuart**, 1994. ”The Early Diplomacy of Italian Fascism, 1922–1932.” *The Diplomats 1919–1939*. Edited by Gordon A. Craig & Felix Gilbert. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 210–233.
- Huusko, Timo**, 2002. ”Ammattina taiteilija.” *Pinx. Maalauksia Suomessa*. Maalta kaupunkiin. Porvoo: Weilin+Göös, 238–241.
- Huusko, Timo**, 2007. *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriittikissä 1908–1924*. Toim. Sanna Säskilähti ja Elina Heikka. Kirjoituksia taiteesta 4. Kuvataiteen keskusarkisto 14. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Häikiö, Martti**, 2010. *V. A. Koskenniemi – suomalainen klassikko I. Lehtimies, runoilija, professori 1885–1938*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Härmänmaa, Marja**, 2007. ”Kulttuurianarkiaa 1900-luvun alun Italiassa.” *Anarkismi, avantgarde, terrorismi. Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi*. Toim. Marja Härmänmaa ja Markku Mattila. Helsinki: Gaudeamus, 101–128.
- Härmänmaa, Marja**, 1998a. ”Kun politiikasta tuli uskonto.” *Historiallinen Aikakauskirja* 4/1998, 333–340.
- Härmänmaa, Marja**, 1998b. ”Lentävä sankari: Marinetti, futurismi ja uusi fasistinen italialainen.” *Uusi uljas ihminen eli modernin pimeä puoli*. Toim. Marja Härmänmaa & Markku Mattila. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 206–230.
- Härmänmaa, Marja**, 2000. *Un patriota che sfidò la decadenza – F.T. Marinetti e l'immagine dell'uomo nuovo fascista, 1929–1944*. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia. Sarja Humaniora 310. Helsinki: Accademia Scientiarum Fennica.
- Hätönen, Helena**, 2006. ”Sodan ja niukkuuden vuodet.” *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*. Toim. Rakel Kallio. Helsinki: Suomen Taideyhdistys & Werner Söderström Osakeyhtiö, 155–167.
- Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti & Niemelä, Riikka**, 2010. ”Nykytaidehistorian monet lähestymistavat. Esipuhe.”

- Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 6–15.
- Isomäki, Irmeli**, 1991. ”Suomen Taideyhdistyksen näyttelyt 1847–1938. Suomen Taideakatemian näyttelyt 1939–1990.” *Ateneum*. Toim. Marjatta Levanto. Helsinki: Valtion taidemuseo, 244–311.
- Jalonen, Olli**, 1985. *Kansa kulttuurien virroissa. Tuontikulttuurin suuntia ja sisältöjä Suomessa itsenäisyyden aikana*. Helsinki: Otava.
- Johanson, Jan-Erik, Mattila, Mikko & Uusikylä, Petri**, 1995. *Johdatus verkostoonalyysiin*. Menetelmäraportteja ja käsikirjoja 3/1995. Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus.
- Jokinen, Anja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero**, 2004. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Kalela, Jorma**, 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Hanki ja jää & Gaudeamus.
- Kallio, Rakel**, 1997. ”Retoriikan ruusuihin kätketty nyrkki. Onni Okkonen taidekriittikkona.” *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkää*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 57–81.
- Kallio, Rakel**, 1998b. ”Suoraan asiaan – piirteitä Signe Tandefeltin kriitikontyöstä.” *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriittikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 10–18.
- Kallio, Rakel**, 1987. ”Taidekriittikki ja sukupuoli-ideologia.” *Nainen, taide ja historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Toim. Riitta Konttinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian Seura, 233–248.
- Kanervo, Pirkko**, 2007. *Italia ja Suomen talvisota. Il Duce Mussolini maailman urheimman kansan apuna*. Jyväskylä: Ajatus Kirjat.
- Karjalainen, Tuula**, 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kaunisharju, Kirsi**, 2001. ”Suomalainen saaristomaisema on kuin surrealistinen sommitelma.’ Nils-Gustav Hahl kriittikkona ja kansainvälisenä idealistina.” *Kirjoituksia taiteesta 3. Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*. Toim. Liisa Lindgren, Hanna-Leena Paloposki ja Elina Heikka. Kuvataiteen keskusarkisto 7. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 65–80.
- Keinänen, Timo**, 2004. ”Villa Lante ja taiteilijat.” *Villa Lante. Suomen Rooman-Instituutti 1954–2004*. Setälä, Päivi, Suvikumpu, Liisa, Sihvola, Juha ja Keinänen, Timo. Helsinki: Säätiö Institutum Romanum Finlandiae ja Werner Söderström Osakeyhtiö, 298–379.
- Kemiläinen, Aira**, 1964. *Nationalism. Problems Concerning the Word, the Concept and Classification*. Studia Historica Jyväskyläensia III. Jyväskylä: Jyväskylän kasvatusopillinen korkeakoulu & Jyväskylän yliopistoyhdistys.
- Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkää*, 1997. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriittikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*, 1998. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Kirjoituksia taiteesta 3. Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*, 2001. Toim. Liisa Lindgren, Hanna-Leena Paloposki ja Elina Heikka. Kuvataiteen keskusarkisto 7. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Klinge, Matti**, 1975. *Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkielma kansallisista aiheista*. Helsinki: WSOY.
- Klinge, Matti**, 1999. ”Diplomatliv och mondäna seder.” *Finlands historia IV*. Esbo: Schildts Förlags Ab, 156–157.
- Klinge, Matti**, 1982. *Kaksi Suomea*. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti**, 2004. *Poliittinen Runeberg*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Klinge, Matti**, 1972. *Vihan veljistä valtiososialismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta*. Helsinki & Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Knuuttila, Seppo**, 1994. ”Kaiken kattava kulttuuri.” *Kulttuurintutkimus*. Johdanto. Toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen. Tietolipas 1930. Helsinki: SKS, 9–31.
- Koivisto, Hanne**, 1993. Uusimman ajan lähteiden käyttö. *Metodikirja. Näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:16. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 111–118.
- Kovala, Urpo**, 1999. ”Käännöskirjallisuuden uudet ja vanhat tehtävät.” *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 299–309.

- Kruskopf, Erik**, 1998. *Taiteen maailmanmies. Bertel Hintze 1901–1969*. Ateneum 1997, Valtion taidemuseon museo-julkaisu. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Lappalainen, Mirkka**, 2005. *Suku, valta, suurvalta: Creutzit 1600-luvun Ruotsissa ja Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Lazzaro, Claudia**, 2005. "Forging a Visible Fascist Nation. Strategies for Fusing Past and Present." *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Edited by Claudia Lazzaro and Roger J. Crum. Ithaca and London: Cornell University Press, 13–31, nootit s. 245–250.
- Levanto, Yrjänä**, 1991. *Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 10. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Levanto, Yrjänä**, 1997. "Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen taidekritiikki." *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 29–55.
- Liikanen, Ilkka**, 1996. *Fennomania ja kansa. Joukkojärjestytyksen läpimurto ja Suomalaisen puolueen synty*. Historiallisia tutkimuksia 191. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Liikanen, Ilkka**, 2005. "Kansallinen yhtenäisyys ja kansanvalta – suomalainen nationalismi". *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Helsinki: WSOY, 222–245.
- Lindgren, Liisa**, 2006. "Romanttisten unelmien ja klassisten ihanteiden Italia." *Vierailla mailla*. Liisa Lindgren, päätoimittaja, Rakel Kallio, Susanna Pettersson, Riitta Ojanperä ja Elina Heikka. Toim. Liisa Lindgren. Helsinki: Weilin + Göös, 60–69.
- Lindström, Aune**, 1975. "L'Arte finlandese e l'Italia." *Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana* 5–6/ XIX 1975 (estratto). Roma, 581–592.
- Loima, Jyrki**, 2006. *Myytit, uskomukset ja kansa. Jobdanto moderniin nationalismiin Suomessa 1809–1918*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lorandi, Marco**, 1993. "Il Premio Bergamo (1939–1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di 'Novecento'." *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno gli anni Trenta*. A cura di F. Rossi. Milano: Electa, 58–72.
- Lähteenkorva, Pekka**, 2004. "Elokuvat ulkoasiainministeriön palveluksessa." Teoksessa Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi, 2004. *Ikuisen poudan maa. Virallinen Suomi-kuva 1918–1945*. Helsinki: WSOY, 398–420.
- Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi**, 2004. *Ikuisen poudan maa. Virallinen Suomi-kuva 1918–1945*. Helsinki: WSOY.
- Lönn, Rauha**, 2004. "Taidepolitiikan ytimessä – Suomen Taiteilijaseura 140 vuotta." *Kuvataiteilijat 2004*. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura / Kustannus Oy Taide, 8–16.
- MacKeith, Peter B. & Smeds, Kerstin**, 1993. *The Finland Pavilions. Finland at the Universal Expositions 1900–1992*. Helsinki: Kustannus Oy City.
- McNeill, J. R. & McNeill, William H.**, 2006. *Verkottunut ihmiskunta. Yleiskatsaus maailmanhistoriaan*. Tampere: Vastapaino.
- Malmström, Synnöve**, 2006. "En tredje klassens resa. Om italienskornas utställning i Helsingfors år 1937." *Keskellä marginaalia – Mitt i marginalen. Riitta Konttisen jubla-kirja – Festskrift till Riitta Konttinen*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 33. Helsinki: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria, 114–123.
- Melgin, Elina**, 1989. "Nykytaide – Nutidskonst 1939–89." *Nykytaide 1939–1989*. Helsinki: Nykytaide ry, 29–61.
- Melgin, Elina & Suhonen, Pekka**, 1989. *Nykytaide 1939–1989*. Helsinki: Nykytaide ry.
- Mellais, Maritta**, 2004. "Sven Strindberg (1874–1957)." *Salon Strindberg. Helsingkiläisen taidegallerian vaihteita*. Toim. Erkki Anttonen. Kuvataiteen keskusarkisto 10. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 20–21.
- Mertanen, Tomi**, 2009. "Suomalaiset naistaiteilijat Kolmannen valtakunnan vieraina." *Tieteessä tapahtuu* 2/2009, 53–58.
- Mitchell, J. M.**, 1986. *International Cultural Relations. Key Concepts in International Relations* 3. London: Allen&Unwin.
- Mustonen, Kaisa**, 1997. *Liisi Karttunen: vuosisadan alun historianantaja Henry Biaudet'n ryhmässä. Suomalainen tutkimusinstituutti Roomassa 1909–1915*. Historian tutkimuksia – Studies in History 16. Joensuu: Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta.
- Nationalismit*, 2005. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Helsinki: WSOY.
- Nevakivi, Jukka**, 1988. *Ulkoasiainhallinnon historia 1918–1956*. Helsinki: Ulkoasiainministeriö.

- Niinivirta, Seppo**, 1975. "Expografia, Taidehallin näyttelyt 1928–1974." *Taidehalli 75*. Helsinki: Helsingin Taidehalli, 5–20.
- Nummelin, Rolf**, 1998. "Johdanto. Itsenäisyyden aika." *Suomen taiteen historia. Keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Schildts, 263–268.
- Nykysuomen sanakirja* 1953. Toinen osa J–K. Valtion toimeksiannosta teettänyt SKS. Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Ojanperä, Riitta**, 1997. "Elämä ja taide – näkökulmia Einari J. Vehmaksen taidearvosteluun." *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikää*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 115–145.
- Ostenc, Michel**, 1983. *Intellectuels italiens et fascisme (1915–1929)*. Bibliothèque Historique. Paris: Payot.
- Paasivirta, Juhani**, 1984. *Suomi ja Eurooppa 1914–1939*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Paasivirta, Juhani**, 1991. "Suomi jäsentyy kansakuntana Eurooppaan. Kulttuurisuhteet 1800- ja 1900-luvuilla." *Suomi Euroopassa. Talous- ja kulttuurisuhteiden historiaa*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 179–185.
- Pakkasvirta, Jussi**, 2005. "Kuvittele kansakunta." *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Helsinki: WSOY, 70–89.
- Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi**, 2005. "Nationalismi teoreettisen tutkimuksen kohteena." *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Helsinki: WSOY, 14–45.
- Palin, Tutta**, 2004. "Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa." *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29. Helsinki: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria, 12–37.
- Paloposki, Hanna-Leena**, 2007. "Il Novecento Italiano vierailulla Suomessa. Vuoden 1931 näyttely esimerkkinä Suomen ja Italian välisestä taidenäyttelyvaihdosta 1930-luvulla." *IF – Journal of Italo-Finnish Studies* 1/2007, 51–67.
- Paloposki, Hanna-Leena**, 1998. "'Taiteen pitää olla sanoja ihmiseltä toiselle.' Aune Lindströmin lehtikirjoitukset taiteesta." *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriittikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 44–58.
- Palosuo, V. J.**, 1991. *La Dottoressa: Liisi Karttunen Roomassa 1907–1944*. Huhmari: Karprint Oy.
- Papa, Emilio R.**, 1993. "Il Premio Bergamo (1939–1942) e la politica culturale di Giuseppe Bottai." *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno gli anni Trenta*. A cura di F. Rossi. Milano: Electa, 237–263.
- Pekkarinen, Jussi**, 2004. "Italia." Teoksessa Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi, 2004. *Ikuisen poudan maa. Vi-rallinen Suomi-kuva 1918–1945*. Helsinki: WSOY, 138–142.
- Perfetti, Francesco**, 2001. "Futurismo e fascismo, una lunga storia." *FUTURISMO 1909–1944. Arte, Architettura, spettacolo, grafica, letteratura...* a cura di Enrico Crispolti. Roma, Palazzo delle Esposizioni 7 luglio – 22 ottobre 2001. Milano: Mazzotta.
- Pesonen, Pertti**, 1963. "Finnish Societies for International Contacts". *Finnish Foreign Policy. Studies in Foreign Politics*. Vammala 1963, 157–176.
- Pettersson, Susanna**, 2006. "Suomen Taideyhdistys. Tausta, perustaminen ja toiminnan kulmakivet." *Du-kaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*. Toim. Rakel Kallio. Helsinki: Suomen Taideyhdistys & Werner Söderström Osakeyhtiö, 11–41.
- Pica, Vittorio & Del Massa, A.**, 1928. *Atlante dell'incisione moderna*. Firenze: Rinascimento del libro.
- Pieraccini, Rolando**, 2001. *Italian kirjallisuutta Suomen kielessä 1801–2000*. Helsinki: The Lauttasaari Press.
- Pihkala, Erkki**, 1982. "Kauppa sotien välisellä kaudella." *Suomen taloushistoria 2*. Toim. Jorma Ahvenainen, Erkki Pihkala & Viljo Rasila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 262–278.
- Pontiggia, Elena**, 1997. "La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte." *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*. A cura di Elena Pontiggia. Palazzo Martinengo, Brescia 13 luglio – 12 ottobre 1997. Milano: Skira, 13–61.
- Pontiggia, Elena**, 2003a. "'Novecento' milanese, Novecento Italiano." *Il "Novecento" Milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*. A cura di Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo et al. Milano: Mazzotta, 9–30.
- Pontiggia, Elena**, 2003b. "Novecento Italiano. Regesto 1919–1931." *Il "Novecento" Milanese. Da Sironi ad Arturo*

- Martini*. A cura di Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo et al. Milano: Mazzotta, 249–277.
- Pretelli, Matteo**, 2010. *Il Fascismo e gli italiani all'estero*. Passato e futuro nr. 20. Bologna: Clueb.
- Pulkkinen, Tuija**, 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Puokka, Jaakko**, 1962. ”Suomen ja Italian kuvataideyhteyksistä.” *Taide* 2/1962, 50–53.
- Rajakari, Päivi**, 1997. ”Sigrid Schauman.” *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikää*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 103–113.
- Ranki, Kristina**, 2007. *Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 169. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Rapporti Culturali tra Italia e Finlandia*, 1986. Atti del Convegno Turku/Åbo 26–27 settembre 1986. Red. Lauri Lindgren. Julkaisuja / Skrifter II. Turku/Åbo: Henrik Gabriel Porthan Instituutti / Institutet.
- Reitala, Aimo**, 1973. ”Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918–1945.” *Taidehalli* 73. Helsinki: Helsingin Taidehalli, 2–7.
- Reitala, Aimo**, 1978. ”Kuvataiteemme vaiheita 1928–1945.” *Taidehalli* 1978. Helsinki: Helsingin Taidehalli, 2–9.
- Reitala, Aimo**, 1990. ”Maalaustaide 1918–1940.” *Ars – Suomen taide* 5. Helsinki: Otava, 222–243.
- Reitala, Aimo**, 1975. ”Suomen nationalistisen kuvataiteen aatteellisia lähtökohtia ja tavoitteita 1920- ja 1930-luvuilla.” *Taide* 75, 8–17.
- Romano, Sergio**, 1997. ”Margherita Sarfatti ’dittatrice della cultura’”. *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*. A cura di Elena Pontiggia. Palazzo Martinengo, Brescia 13 luglio – 12 ottobre 1997. Milano: Skira, 73–74.
- Rossi, Leena-Maija**, 1999. *Taide vallassa. Poliittikkäesityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Rota, Tiziana**, 1995. ”La galleria Gian Ferrari e il suo ruolo nella vita artistica a Milano (1936–1982).” *La Galleria Gian Ferrari 1936–1996. 60 anni di storia dell’arte contemporanea nel lavoro di due protagonisti*. Con testimonianze di Gian Alberto Dell’Acqua, Vittorio Fagone, Mario De Micheli e una introduzione di Claudia Gian Ferrari. Milano: Gian Ferrari Arte Moderna / Edizioni Charta, 19–88.
- Ruuska, Petri**, 2005. ”Nationalismi.” *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Toim. Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 190–227.
- Saarenheimo, Eero**, 1987. ”Le relazioni tra l’Italia e la Finlandia, ieri e oggi.” *Rapporti Culturali tra Italia e Finlandia*. Atti del Convegno Turku/Åbo 26 – 27 settembre 1986. Red. Lauri Lindgren. Julkaisuja / Skrifter II. Turku/Åbo: Henrik Gabriel Porthan Instituutti / Institutet, 27–45.
- Saarenheimo, Eero**, 1990. ”Roberto Wis (1908–1987).” *Settecentrione* II/1990, 33–37.
- Saarenheimo, Kerttu**, 2000. ”V. A. Koskenniemi e l’Italia.” *Settecentrione* 12/2000, 55–75.
- Salvagnini, Sileno**, 1988. ”L’arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia.” *Italia Contemporanea*, dicembre 1988, n. 173, 5–21.
- Salvagnini, Sileno**, 1998. ”Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931–1932. *Donazione Eugenio Da Venezia* 4. *Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia*, diretti da Virginia Bardel e Giuseppino Dal Canton. redatto da Dora De Diana. Fondazione Scientifica, Querini Stampalia Venezia, 49–55.
- Salvagnini, Sileno**, 2000. *Il sistema delle arti in Italia 1919–1943*. Bologna: Minerva Edizioni.
- Santoro, Stefano**, 2005. *L’Italia e l’Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918–1943*. Presentazione di Marco Palla. Temi di Storia. Milano: FrancoAngeli.
- Seppälä, Elina**, 2008. ”Sillanrakentaja: Jean-Louis Perret’n toiminta Suomessa 1920- ja 30-luvuilla.” *Suomalaisten Ranska. Kaunis tuntematon*. Toim. Louis Clerc ja Kristina Ranki. Helsinki: Ajatus Kirjat, 181–199.
- Setälä, Päivi & Suvikumpu, Liisa**, 2004. ”Suomen Rooman-instituutti – kansallinen suurprojekti.” *Villa Lante. Suomen Rooman-Instituutti 1954–2004*. Setälä, Päivi, Suvikumpu, Liisa, Sihvola, Juha & Keinänen, Timo. Helsinki: Säätiö Institutum Romanum Finlandiae ja Werner Söderström Osakeyhtiö, 18–201.
- Sevänen, Erkki**, 1994. *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 612. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Siikala, Kalervo**, 1976. *Suomen kansainväliset kulttuurisuhteet*. Helsinki: Yhteiskirjapaino Oy.
- Silva, Umberto**, 1973. *Ideologia e arte del fascismo*. Milano: Mazzotta.
- Silver, Musa**, 1996. *Matka muistoihini*. Kirjaksi koonnut Ritva Sievänen-Allen. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Smeds, Kerstin**, 1996. *HELSINGFORS – PARIS. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 598. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet / Finska Historiska Samfundet.
- Smeds, Kerstin**, 1993. "The Image of Finland at the World Exhibitions 1900–1992." MacKeith, Peter B. & Smeds, Kerstin 1993, *The Finland Pavilions. Finland at the Universal Expositions 1900–1992*. Helsinki: Kustannus Oy City, 12–104.
- Sokka, Sakarias**, 2005. *Sisältöä kansallisvaltiolle. Taide-elämän järjestäytyminen ja asiantuntijavaltaistuva taiteen tukeminen*. Suomen kulttuuripolitiikan historia -projektin julkaisuja 1. Cuporen julkaisuja 8. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissektori.
- Stone, Marla Susan**, 1998. *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Suhonen, Pekka**, 1989. "Taide Magnus Enckellin paletissa ja myöhemmin." *Nykytaide 1939–1989*. Helsinki: Nykytaide ry, 5–25.
- Suomalaisten Ranska. Kaunis tuntematon*, 2008. Toim. Louis Clerc ja Kristina Ranki. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Suvikumpu, Liisa**, 2009. *Kulttuurisia kohtaamisia. Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla*. Tampere: Juvenes Print Tampereen yliopistopaino.
- Suvikumpu, Liisa**, 2010. "'Rom är ändå alltid Rom och intet kommer opp deremot.' Finländska konstnärer och skandinavisk gemenskap i Rom under 1800-talet." *Till Rom. Nordiska konstnärer i Rom under 150 år*. Ann Katrin Pihl Atmer, Brita Carlens & Fredrik Lång, red. Stockholm: Carlssons, 171–184.
- Syrjämä, Taina**, 2007. *Edistyksen luvattu maailma. Edistysusko maailmannäyttelyissä 1851–1915*. Historiallisia tutkimuksia 234. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Syrjämä, Taina**, 2009. "Making Difference, Seeking Sameness. Negotiating Finnishness and Foreignness in an Exhibition." *Nordic Perspectives on Encountering Foreignness*. Ed. by Anne Folke Henningsen, Leila Koi-vunen and Taina Syrjämä. Histories 1. Turku: General History, University of Turku, 27–40.
- Syrjämä, Taina**, 1997. *Visitez l'Italie. Italian State Tourist Propaganda abroad 1919–1943, Administrative Structure and Practical Realization*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B Humaniora, osa 217. Turku: Turun yliopisto.
- Tellini Perina, Chiara**, 1993. "Il Premio Cremona: 'questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano' (R. Farinacci, 1940)." *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno gli anni Trenta*. A cura di F. Rossi. Milano: Electa, 51–57.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula**, 1977. *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Historiallisia tutkimuksia 103. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Tuulio, Tyyni**, 1969. *Keskipäivän maa 1916–1941*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Ulkoasiainhallinnon matrikkeli I*, 1993. Toim. Jussi Nuorteva ja Tuire Raitio. Helsinki: Ulkoasiainministeriö 1993.
- Uola, Mikko**, 1982. *Sinimusta veljeskunta. Isänmaallinen kansanliike 1932–1944*. Helsinki: Otava.
- Uotila, Eeva**, 1987. "Suomen kielen ja kirjallisuuden opetus Italiassa." *Rapporti culturali tra Italia e Finlandia*. Atti del convegno Turku/Åbo 26–27 settembre 1986. Redattore Lauri Lindgren. Julkaisuja / Skrifter 11. Turku / Åbo: Henrik Gabriel Porthan Instituutti/Institutet, 221–228.
- Utrio, Untamo**, 1968. "25 vuotta kustannustoimintaa." *Tammen neljännesvuosisata. Toiminta ja tuotanto 1943–1967*. Kirjoittajat Jarl Helleman, Katri Manninen & Untamo Utrio. Helsinki: Tammi.
- Waenerberg, Annika**, 2006. "Kansallisuus ja modernismi. Rodusta mielen liikkuvuuteen ja universaaliin ihmisyyteen kansallisuuksien ja nationalismien välillä." *Keskellä marginaalia – Mitt i marginalen. Riitta Konttisen juhlakirja. Festschrift till Riitta Konttinen*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 33. Helsinki: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria, 105–113.
- Vakkari, Johanna**, 2007. *Focus on Form. J. J. Tikkanen, Giotto and Art Research in the 19th Century*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja / Finska Fornminnesföreningens tidskrift 114. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

- Vares, Vesa**, 2010a. ”Suomen paikka Euroopassa maailmansotien välillä.” *Suomi muuttuvassa maailmassa. Ulkosuhteiden ja kansallisen itseymmärryksen historiaa*. Toim. Erkki Railo ja Ville Laamanen. Kleio. Helsinki: Edita, 135–191.
- Vares, Vesa**, 2010b. ”Suomi diktatuurien kontekstissa.” *Suomi muuttuvassa maailmassa. Ulkosuhteiden ja kansallisen itseymmärryksen historiaa*. Toim. Erkki Railo ja Ville Laamanen. Kleio. Helsinki: Edita, 192–252.
- Wieland, Karin**, 2010. *Margherita Sarfatti. L'amante del Duce*. Traduzione di Elena Mortarini. Torino: UTET Libreria.
- Vihanta Ulla**, 1998. ”Antero Rinne: individualismin ja subjektiviisuuden puolustaja.” *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriitikoita, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 20–42.
- Viroli, Maurizio**, 2001. *Per amore della patria. Patriotismo e nazionalismo nella storia*. Economica Laterza 223. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Vivarelli, Pia**, 1993. ”La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo.” *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno gli anni Trenta*. A cura di F. Rossi. Milano: Electa, 24–38.
- Vuolanto, Ville**, 2007. ”Tutkimusprosessi, metodit ja historian tutkimuksen ominaislaatu.” *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2007, 304–316.

HENKILÖHAKEMISTO

A

A.B., italialainen nimimerkki 255, 257
 Aadahl, Thorvald 211
 Aalto, Alvar 183
 Aalto, Ilmari 239, 276 n. 410
 Aaltonen, Margit 161 n. 161
 Aaltonen, Wäinö 61 n. 93, 136 n. 216, 160 n. 318, 183–185, 188, 190–195, 198, 276 n. 410, 304, 309 n. 591, 314, 318, 322, 347, 359, 361, 361 n. 843, 391, 421, 428–430, 440, 451, 472
 Aba-Novák, Vilmos 408 n. 1082
 Adalbert di Savoia-Genova, Bergamon herttua 257, 278, 280, 281, 326 n. 659, 333 n. 695, 433
 Adamson, Walter L. 107, 211
 Aguéli, Ivan 132 n. 201, 153, 206 n. 53
 Ahtela, H., nimimerkki, ks. Reuter, Einar
 Alanko, Uuno 306, 307
 Alasuutari, Pertti 23, 25, 32, 32 n. 96, 33, 48, 99, 446
 Alberti, Annibale 191
 Alessandrini, Mario 85 n. 281
 Alfieri, Dino 57, 246, 257, 269, 270, 287–289, 295, 296, 298, 322, 329, 332–334, 383–385, 394, 395, 397, 398, 405
 Alfonso XIII, Espanjan kuningas vuosina 1886–1931 328, 364
 Alfthan-Grönroos, Toni 125 n. 161
 Alli, Aino 125 n. 161
 Aloisi, Federica 343, 346, 346 n. 776, 348, 360, 367
 Amato, Orazio 292, 322, 406 n. 1066
 Anderson, Benedict 22, 23, 25, 26, 30, 32 n. 96, 48, 94, 95, 95 n. 8
 Anderson, Amos 12, 74, 346, 346 n. 776, 348, 397, 408
 Andreotti, Libero 218, 220 n. 137 ja n. 140, 227 n. 184
 Angeli, Diego 171 n. 34
 Angelini, Maria 343
 Annajoeli ks. Puro, Weikko
 Annala, Vilho 157 n. 314, 283
 Antero, A. 346
 Anttonen, Erkki 48, 61 n. 93, 62, 62 n. 103 ja n. 107, 157
 Arone, Pietro 398

Arosenius, Ivar 137
 Arpesani, Lina 343, 345–346
 Arti, V., nimimerkki, ks. Valve, Kaarlo Väinö 358
 Artti, Pontus 41, 73 n. 186, 75, 76, 88–90, 90 n. 312, 91, 92, 92 n. 334, 175, 210
 Asplund, Karl 223
 Asunta, Heikki 160 n. 318
 Atatürk, Kemal 364
 Aulie, Reidar 408 n. 1082
 Autere, Hannes 276 n. 410, 277
 Autio, Veli-Matti 48, 91, 131 n. 196, 132, 133, 137
 Autori, Fernando 220 n. 137 ja n. 140, 222, 229, 233, 238

B

Bacchelli, Mario 406 n. 1066, 409 n. 1088
 Bal, Mieke 24, 47, 99, 100, 449
 Balla, Giacomo 255 n. 307
 Barberini, D. Urbano 171
 Bastianini, Giuseppe 270, 270 n. 374, 384, 385, 397, 398
 Bazin, Germain 95 n. 7
 Bazzoni, Romolo 189, 197
 Becker, Adolf von 276 n. 410
 Becker, Howard S. 37
 Belardelli, Giovanni 30
 Bellini, Vincenzo 244
 Ben-Ghiat, Ruth 28, 30, 45, 54, 55, 102
 Bennett, Tony 46, 94, 94 n. 5, 95, 95 n. 7, 96, 98, 101
 Benni, Stefano 210 n. 82
 Bernabei, tohtori 371
 Bernardy, Amy A. 297, 313
 Bernasconi, Ugo 220 n. 140
 Berndtson, Gunnar 276 n. 410, 317
 Bertoletti, Nino 220 n. 137 ja n. 140
 Besprosvanni, Sam ks. Vanni, Sam
 Bevilacqua, Alberto 220 n. 140
 Bianco-Lanzi, Maria 79 n. 249
 Biaudet, Henry 44, 73
 Biazzi 220 n. 140, 222

Biese, Helmi 125 n. 472
 Bisignani, Renzo 79 n. 249
 Björkman, Teddy 87
 Blomstedt, Väinö 276 n. 410, 317
 Bocchini, Ettore 406 n. 1066
 Boëthius, Axel 176
 Boldizsár, István 408 n. 1082
 Bona di Savoia, prinsessa 327, 329, 330, 333, 333 n. 695, 334, 336, 340, 343, 345, 356, 356 n. 825, 360
 Bonardi, Dino 254, 255, 316, 317
 Bonarelli di Castelbompiano, Vittorio Emanuele 76, 191, 192, 192 n. 137, 193
 Borbereki Kovács, Zoltán 408 n. 1082
 Borletti, Senatore 210 n. 89, 211
 Born, Elsa von 80, 81, 86, 201, 201 n. 6, 228–230
 Borra, Pompeo 220 n. 137 ja n. 140
 Bortolotti, Alba 255 n. 306, 320, 382
 Bortolotti, Timo 382
 Bottai, Giuseppe 56, 57, 63 n. 115, 64, 64 n. 124, 105, 210, 210 n. 82, 270, 370 n. 905, 397, 398
 Bottai, Stella 44, 183 n. 97, 304 n. 570
 Botticelli, Sandro 115
 Bourdieu, Pierre 22, 35–37, 162, 305, 441, 443
 Boxberg, Laura 47
 Brass, Italice 394 n. 994, 406, 406 n. 1066, 409 n. 1088, 418
 Braun, Emily 46, 99, 116, 117, 118 n. 130, 119
 Brianchon, Maurice 408 n. 1082
 Brusadelli, Giulio 210 n. 89
 Bucci, Anselmo 107, 107 n. 71, 259 n. 325
 Bäck, Yngve 276 n. 410, 317
 Bättschmann, Oskar 100 n. 28

C

Cadorin, Guido 406 n. 1066, 409 n. 1088
 Caffarelli, Filippo 214
 Caffassi, Alberto 406 n. 1066, 407
 Cajander, A. K. (Aimo Kaarlo) 138, 143, 397, 400, 402
 Calder, Alexander 125 n. 164
 Cametti, Alberto 171 n. 34
 Campigli, Massimo 218, 220 n. 140, 221, 223, 224, 224 n. 156, n. 157 ja n. 162, 225, 236, 239 n. 244, 255 n. 307, 345, 407
 Campiglio, P. 254
 Candolin, E. N. 216

Canegrati, Amerigo 406 n. 1066
 Cappellini, Alfredo 406 n. 1066
 Carl, Ruotsin prinssi 199, 214
 Carlstedt, B. J. / Birger 276, 276 n. 410, 314
 Carpi, Aldo 259 n. 325
 Carrà, Carlo 109, 218, 220 n. 137 ja n. 140, 236, 255 n. 307, 316, 317, 362, 366
 Carriera, Rosalba 356
 Cascella, Michele 259 n. 325, 406 n. 1066
 Casciaro, Giuseppe 406 n. 1066
 Casciaro, Guido 406 n. 1066
 Casorati, Felice 220 n. 137 ja n. 140
 Castellani, dottoressa 368
 Castellucci, Caterina 343
 Castro, Leo 406 n. 1066
 Cattaneo, Alessandro 406 n. 1066
 Cavailles, Jean Jules Louis 408 n. 1082
 Cavarocchi, Francesca 45, 111, 113, 118 n. 130, 248, 420
 Cawén, Alvar 44, 276, 276 n. 410, 312, 314, 391
 Ceccarelli, Giuseppe 171 n. 34
 Cedercreutz, Emil 83, 276 n. 410, 314
 Cenci Mola, Natalia ks. Mola, Natalia
 Cenci, Vittorio 327 n. 665, 333, 371, 371 n. 912
 Ceracchini, Gisberto 220 n. 140
 Chamberlain, Austen 114
 Chamberlain, Ivy 114, 115, 426
 Chessa, Gigi 220 n. 140, 235, 236
 Chiavolini, Alessandro 367 n. 890
 Chignoli, Roberto 79 n. 249
 Churberg, Fanny 276 n. 410, 314, 358
 Ciano, Galeazzo 57, 78, 78 n. 238, 112 n. 101, 116, 118, 118 n. 127, 242–244, 257, 295, 321, 330, 337, 397, 398, 404
 Cicconardi, Vincenzo 73 n. 187, 340, 341
 Clark, Martin 29
 Clerc, Louis 43
 Cobianco, Luigi 406 n. 1069
 Cocito, Carlo 70 n. 180
 Colla Loschi, Maria 274, 274 n. 397, 289
 Collin, Marcus 161, 266, 276 n. 410, 278, 306, 307, 314, 318
 Collina, Raffaele 406 n. 1066
 Colonna, Ascanio 210 n. 82 ja n. 84, 214
 Colucci, Edoardo Maria 406 n. 1066, 419
 Confalonieri, Giuseppe Vitaliano 293, 322, 323, 383, 394
 Coppet, Maurice de 67 n. 159, 73 n. 190

Coppini, Maurilio 337, 338, 340
 Correggio (Antonio Allegri) 103
 Cortiello, Mario 406 n. 1066, 409 n. 1088
 Coselschi, Eugenio 85, 86, 271, 273, 301, 302, 330, 334, 335, 380
 Costetti, Giovanni 220 n. 140
 Cottrau, Annie 343, 360
 Coumont, Charles 175 n. 59
 Crespi, Aldo 210 n. 88
 Crespi, Mario 210 n. 82
 Cucchiari, Domenico 406 n. 1066, 409 n. 1088

D

D'Annunzio, Gabriele 86, 334
 da Vinci, Leonardo 116, 339
 Dahlström, Eric 216
 Dani, Franco 220 n. 140
 Danielson-Gambogi, Elin 183 n. 97, 391
 de Amicis, Cristoforo 220 n. 140
 De Bernardi, Domenico 406 n. 1066, 407
 De Capitani d'Arzago, Giuseppe 210 n. 82 ja n. 89
 De Cesare, Nicola 378
 de Chirico, Giorgio 182 n. 93, 218, 219, 219 n. 131, 220 n. 137 ja n. 140, 223, 224 n. 156, 225, 236, 255 n. 307, 419, 419 n. 1124
 De Grada, Raffaele 220 n. 140, 259 n. 325, 406 n. 1066
 de Gregori, Luigi 171 n. 34
 De Maria, Astolfo 406 n. 1066
 de Marsanich, Alberto 208
 De Peppo, Ottavio 246
 de Pisis, Filippo 220 n. 137 ja n. 140, 255 n. 307
 de Rocchi, Francesco 220 n. 140
 De Sabbata, Massimo 46, 108, 181, 182
 Degas, Edgar 403
 del Bon, Angelo 220 n. 140
 Del Massa, Aniceto 168
 di Rovasenda, Vittorio 211
 Diehl, Gösta 306
 Disertori, Mario 406 n. 1066
 Dottori, Gherardo 406, 406 n. 1066, 419
 du Chêne de Vére, Fernando 210 n. 82
 Il Duce ks. Mussolini, Benito
 Dudreville, Leonardo 107, 259 n. 325

E

E. S-nen ks. Siippainen, Elias
 Edelfelt, Albert 145, 183, 183 n. 97, 276, 276 n. 410, 277, 304, 312, 314, 317, 318
 Edelstam, Axel 211
 Ekelund, Ragnar 306, 307
 Ekman, Robert Wilhelm 172, 173, 173 n. 49 ja n. 51, 177, 276 n. 410, 296, 314, 452
 Elfgren, Gunnar 154 n. 302, 276 n. 410
 Emprin, Giuliano 406 n. 1066, 407, 409 n. 1088
 Enckell, Magnus 44, 149, 161, 276, 276 n. 410, 277, 314
 Enckell, Rabbe 43, 276 n. 410
 Engberg, Gabriel 329, 335, 336, 338, 339, 349, 360, 366
 Erich, Rafael 70, 70 n. 174, 73 n. 186
 Ericsson, Henry 43, 276 n. 410
 Etlin, Richard A. 90 n. 319
 Eugen, Ruotsin prinssi 199, 201, 202, 208, 211, 427, 429

F

Falkman, Severin 173, 173 n. 51, 452
 Fanello, Ines Teresa 84 n. 277
 Farinacci, Roberto 64, 64 n. 126
 Favén, Antti 276 n. 410, 314
 Ferguson, Bruce W. 96 n. 15
 Ferrari, Angelo 270 n. 374
 Ferri, Carlo Emilio 283
 Fewster, Derek 31
 Fillia 220 n. 140
 Finnberg, Gustaf Wilhelm 276, 276 n. 410
 Finne, Gunnar 276 n. 410, 314
 Firmani, Esther 343
 Fjell, Kai 408 n. 1082
 Fleres, Ugo 171 n. 34
 Flodin-Laitinen, Hilda 125 n. 161
 Formichi, Carlo 334, 334 n. 696, 335
 Forselles, Sigrid af 185 n. 106
 Foucault, Michel 31, 34, 94
 Francalancia, Riccardo 220 n. 137 ja n. 140
 Fraquelli, Simonetta 63 n. 111, 183
 Frenckell, Erik von 86
 Fridell, Alex 325, 337, 345
 Friström, Werner 309 n. 591
 Frosterus, Sigurd 233, 237
 Frua de Angeli, Carlo 210 n. 82

Funi, Achille 107, 210 n. 89, 211, 218, 220 n. 140, 236, 255
n. 307, 366

G

Galante, Nicola 220 n. 140
Galassi Paluzzi, Carlo 169, 170, 171, 171 n. 37, 172, 173, 175,
176, 178, 178 n. 70, 241
Gallavresi, Giuseppe 210, 210 n. 82
Gallen-Kallela, Akseli 61, 84 n. 277, 147, 161, 165 n. 7, 180 n.
74, 183, 183 n. 97, 189, 276, 276 n. 410, 277, 303, 303
n. 565, 312, 314, 317, 389, 391
Gardelli, Augusto 406 n. 1066
Gardini, Augusto 271, 273, 281, 301, 381, 382, 429
Garritzen, Elise 44, 47
Gauffin, Axel 211, 214
Gauguin, Paul 125 n. 164, 403
Gebhard, Albert 276 n. 410
Gebhard, Johannes 276 n. 410
Gellner, Ernest 22, 23, 48
Gentile, Emilio 28, 30, 45, 101, 102, 102 n. 38
Ghisalberti, Alberto M. 171 n. 34
Gian Ferrari, Claudia 255 n. 307 ja n. 308
Gian Ferrari, Ettore 88 n. 304, 249, 251–254, 255 n. 306, n.
308, n. 309 ja n. 314, 256, 256 n. 318, 257, 259, 260,
260 n. 331 ja n. 332, 263, 264, 266–271, 271 n. 380,
273, 274, 274 n. 397, 275, 276, 278, 280, 281, 281 n.
440, 283, 284, 287–290, 290 n. 482 ja n. 486, 292, 293,
295, 297–299, 299 n. 542, 300–303, 303 n. 568, 304,
304 n. 574, 305, 306, 312, 314–316, 319–321, 320 n. 641
ja n. 642, 323, 323 n. 650, 327, 328, 328 n. 671, 332,
378–390, 390 n. 976, 391, 391 n. 985, 393, 395, 422 n.
1133, 423, 424, 427, 429, 430, 433, 434, 436, 439, 440,
443, 444, 448
Giannotti, Teo 406 n. 1066
Giuliano, Balbino 210
Giuriati, Giovanni 210, 210 n. 82 ja n. 84
Gjessing, Steinar 228
Gnoli, Domenico 83 n. 261
Golzio, Vincenzo 171 n. 34
Gorski, Philip S. 32
Grandi, Dino 210
Gray, Ezio Maria 245, 245 n. 267
Greenhalgh, Peter 47, 96, 96 n. 12, 97 n. 16, 98
Grenci, Domenico 86, 86 n. 295, 88

Guarnaschelli, Giovanni Battista 73 n. 187
Guerrini, Giovanni 406 n. 1066
Guerzoni-Spanio, Stefania 12, 343, 345, 346, 346 n. 776, 348, 360
Guidi, Virgilio 220 n. 140
Gullichsen, Maire 129 n. 183, 136
Gummerus, Herman 69, 73 n. 186, 77 n. 228, 86, 147
Gunne, Carl 201, 201 n. 3 ja n. 5, 203, 203 n. 27, 204, 205,
205 n. 43, 206–208, 213, 219, 427
Gussoni, Gaspare 210 n. 89, 211
Gustaf Adolf, Ruotsin kruununprinssi 199
Guzzi, Beppe 406 n. 1066

H

Haapasalo, Johannes 75 n. 205, 276 n. 410, 308
Haartman, Axel 204, 206–209, 213, 216, 217, 220, 227, 227 n. 184
Hackzell, Antti 144 n. 247, 158
Hagelstam, Hjalmar 276 n. 410, 314, 317
Hahl, Nils-Gustav 124, 124 n. 156, 153, 239 n. 244
Haigh, Anthony 19, 20
Hakava, Aale 43, 276, 276 n. 410, 314
Hakkarainen, Rafael 400
Hakulinen, Lauri 78, 78 n. 234, n. 235 ja n. 238
Hall, Stuart 24, 25, 26 n. 52, 31, 34
Halonen, Emil 276 n. 410, 277, 309
Halonen, Pekka 148, 149 n. 273, 276 n. 410, 314
Hammarsten-Jansson, Signe 125 n. 161
Hannula, Uuno 89 n. 309, 278, 296, 315, 333, 335,
337, 397, 401, 402
Harle, Vilho 26, 27
Harsti, Reino 43
Haskell, Francis 14, 46, 97, 97 n. 17 ja n. 18, 98, 99, 114,
114 n. 113, 115, 116, 147, 448
Haupt, Matti 15, 43, 88, 276, 276 n. 410, 277, 281, 282, 339,
372, 420–422, 422 n. 1132 ja n. 1133, 423, 423 n. 1137
Hausen, Werner von 276 n. 410
Heiberg, Jean 213, 213 n. 101
Heinonen, Aarre 62 n. 106, 189, 189 n. 120, 190, 276
n. 410, 318, 428
Helenius, Ester 125 n. 161, 358
Hellaakoski, Aaro 361
Hermanin, Federico 171 n. 34
Hervo, Väinö 306
Hiedanniemi, Britta 43, 67
Hill, Carl Fredrik 132 n. 201, 153, 206 n. 53

Hintze, Bertel 40, 41, 48, 83, 88, 124 n. 153, 127, 127 n. 174, 128, 129, 129 n. 183, 132, 140, 140 n. 233, 144, 145, 145 n. 256, 153, 156, 160–162, 190, 203, 203 n. 27 ja n. 28, 204, 205, 205 n. 43 ja n. 45, 206–209, 209 n. 76, 210–213, 217–220, 220 n. 137, 222, 222 n. 147, 223, 224, 226, 235 n. 226, 249, 251–255, 255 n. 314, 256, 259, 259 n. 328, 260, 260 n. 331 ja n. 332, 261–266, 266 n. 350 ja n. 351, 267–271, 273–276, 278, 280, 281, 281 n. 440, 284, 285, 287, 288, 290, 293, 295, 296, 298–300, 303, 303 n. 568, 304, 304 n. 570, 306–310, 312, 314–316, 319–321, 323, 325–329, 329 n. 676, 330, 335, 336, 336 n. 711, 337, 338, 343 n. 758, 344, 344 n. 764, 345–347, 349, 351, 366, 380–382, 384, 386, 388–390, 390 n. 976, 391, 395, 400, 405, 406, 408, 409, 412, 429, 431, 440, 442, 451, 452

Hirn, Yrjö 122 n. 145

Hirvi-Ijäs, Maria 46, 96 n. 15, 100, 100 n. 28, 178

Hitler, Adolf 56, 90 n. 319, 140 n. 233, 181

Hobsbawm, Eric 22, 24 n. 39, 25, 30, 30 n. 81

Holma, Harri 141, 162

Holmberg, Werner 276 n. 410, 277, 314

Holsti, Rudolf 69, 278, 397, 400, 402

Hovi, Mikko 276 n. 410, 277

Hr Y., nimimerkki 216, 227, 227 n. 184

Huitti, Ilmari 160 n. 318

Huttunen, Jorma 87

Huusko, Timo 62 n. 103

Hämäläinen, Väinö 276 n. 410

Härmänmaa, Marja 46, 63 n. 111

Høgberg, Karl 408 n. 1082

I

Ilkka, Elias 276 n. 410, 309 n. 591

Incisa della Rocchetta, Giovanni 171 n. 34

Interlandi, Telesio 64 n. 126

Irgens, Johannes 211

Isaksson, Karl 132 n. 201, 153

Ivalo, Asko 145 n. 260

Ivalo, Mielikki 145 n. 260

J

J., nimimerkki 355, 361 n. 841, 417, 418

Jaakson, Aleksander 340, 340 n. 740, 341 n. 749

Jalonen, Olli 19, 309 n. 591

Jansson, Karl Emanuel 276 n. 410

Jansson, Viktor 276 n. 410, 306, 309 n. 591, 314

Josephson, Ernst 132 n. 201, 153, 206 n. 53

Jouvenel, Henri de 116

Juliette, nimimerkki 337, 361 n. 841

Järnefelt, Eero, taiteilija, professori 41, 53 n. 33, 77, 77 n. 225, 83, 83 n. 268, 122, 134, 147, 175, 175 n. 57, 210, 276 n. 410, 277, 286, 287, 304, 312, 314, 391

Järnefelt, Eero, lähettiläs 73 n. 186, 422

Järnefelt, Saimi 175 n. 57, 286, 287

K

Kaarna, Kalle 160 n. 318

Kaarnakoski, Artturi 276 n. 410

Kahiluoto, J. W. (Juho Walfrid) 278, 335, 397

Kajanus, Robert 122 n. 145

Kalela, Jorma 20, 37, 38

Kallio, Kyösti 133, 337, 341, 347, 362, 362 n. 850, 364, 400

Kallio, Rakel 236, 353, 353 n. 812

Kamppuri, Väinö 160 n. 318

Kanervo, Pirkko 42

Kangas, Anita 52 n. 19

Karjalainen, Tuula 61 n. 93, 62 n. 101 ja n. 107

Karsten, Jon 185, 185 n. 106 ja n. 107, 186, 187

Karttunen, Liisi 44, 47, 69, 70 n. 180, 73, 73 n. 191, 74, 81, 84, 84 n. 279, 170, 171, 171 n. 37, 172, 175–178, 255 n. 309, 263, 264, 274, 274 n. 392, 275, 275 n. 399, 280, 281, 283, 284, 284 n. 459, 285–287, 289–298, 301, 303, 303 n. 562 ja n. 563, 304, 304 n. 574, 305, 312, 314, 315, 320, 323, 327, 336, 336 n. 711, 363, 363 n. 861, 409, 428–430, 432, 435

Keinänen, Timo 40, 44, 74, 183, 183 n. 97, 185 n. 105

Kemiläinen, Aira 22 n. 28

Khüry, Uno 346

Kirchner, Jenö 408 n. 1082

Kivikoski, Bruno 278, 397

Klinge, Matti 27, 65, 214 n. 113

Knorring, Helge von 13, 73, 188, 251, 255, 262, 263, 263 n. 343, 264, 268, 269, 280, 280 n. 429, 282, 283, 283 n. 449, 284, 285, 287, 288, 292, 293, 295, 296–299, 319, 320–323, 383, 388, 389, 394, 401, 434, 435, 439, 444

Knuuttila, Seppo 18

Koch, Armando Ottaviano 70, 71, 73 n. 187, 248, 333, 340, 379, 393, 395, 397, 397 n. 1014 ja n. 1015, 400–402, 408, 408 n. 1083, 410–412, 419, 435, 438, 446

Kokoschka, Oskar 259
 Konttinen, Riitta 47
 Koselleck, Reinhard 24
 Koskenniemi, Veikko Antero 78 n. 235, 81
 Kramer, Thorbjörn 206 n. 58, 216
 Krohn, Ernst 239 n. 244
 Kruskopf, Erik 48, 128, 205, 205 n. 43, 218
 Kukkonen, Antti 205, 210, 214, 215
 Kulovesi, Erkki 305
 Kunnas, Väinö 276 n. 410
 Kustaa V, Ruotsin kuningas 199
 Kärkönen, Orvo J. 355, 356 n. 825, 358, 360 n. 838

L

Laitila, Atte 276 n. 410, 317, 318
 Lampi, Vilho 276 n. 410
 Lappalainen, Mirkka 35
 Laprade, Albert 61
 Laurén, Åke 306
 Lauréus, Alexander 172, 173, 173 n. 51, 176, 177, 179,
 276, 276 n. 410, 277, 296, 452
 Lavagnino, Emilio 171 n. 34
 Laval, Pierre 119, 347, 364, 364 n. 868
 Lavonius, Ringa 70 n. 180
 Lega, Achille 220 n. 140
 Léger, Fernand 125 n. 164, 408, 419 n. 1126
 Legueult, Raymond-Jean 408 n. 1082
 Lehtinen, Tauno 234 n. 212
 Leinonen, Paavo 160 n. 318
 Leistelä, Torsten Arthur 233, 234 n. 212, 238
 Lelloni, Umberto 406 n. 1066
 Leppo, Jaakko 244, 418 n. 1121
 Leppänen, Lauri 154, 160 n. 318, 276 n. 410, 306, 309
 Levanto, Yrjänä 151, 152, 352, 352 n. 808, 354, 418
 Levi, Carlo 220 n. 140
 Licini, Osvaldo 220 n. 140
 Liikanen, Ilkka 26 n. 47
 Liipola, Yrjö 123 n. 149, 160 n. 318, 183 n. 97, 186, 187,
 187 n. 111, 276 n. 410, 278, 309 n. 591, 335, 397
 Lilloni, Umberto 220 n. 140
 Lindgren, Armas 122 n. 145
 Lindgren, Liisa 44, 44 n. 121
 Lindholm, Berndt 276 n. 410
 Lindström, Aune 43, 67 n. 154, 354 n. 819, 357 n. 830

Linkomies, Edwin 86
 Linnamo, Yrjö 244
 Loima, Jyrki 26 n. 47
 Lounasvuori-Riikonen, Kristiina 47, 230, 234 n. 212, 237, 418
 n. 1121
 Louppe, Marguerite 408 n. 1082
 Luchini, Alberto 77 n. 228, 86, 244, 246, 246 n. 272
 Lundgren, Thyra 105, 212, 222, 222 n. 144, 223, 230, 230 n. 192,
 231
 Luukkonen, Fanni 81 n. 256, 86
 Luzzetto, Adele 275
 Löfman, V. 216
 Lönnberg, William 151, 235, 265, 306, 309

M

Maehle, Ole 408 n. 1082
 Maes, Giacomo 175 n. 59
 Mafai, Mario 220 n. 140
 Magnelli, Alberto 220 n. 140
 Magrini, Luciano 70 n. 180
 Majoni, Giovanni Cesare 73 n. 187
 Makkonen, Arvo 276 n. 410
 Malerba, Emilio 107
 Malmberg, Viktor 276 n. 410, 277
 Malmström, Synnöve 47, 326, 327, 343 n. 755, 363, 365, 365 n. 874
 Mantere, Oskari 90, 253, 254, 259, 260 n. 331, 261, 278, 280, 296,
 321, 335, 397
 Maraini, Antonio 41, 46, 105, 108–113, 118, 118 n. 129, 119, 180, 180
 n. 77, 181 n. 81, 182, 182 n. 91, 184, 185, 185 n. 107, 186–188,
 191, 192, 192 n. 136 ja n. 137, 193, 196, 197, 197 n. 150 ja
 n. 153, 239–243, 246–248, 268, 274 n. 392, 280, 290, 291,
 293, 296, 297, 302, 302 n. 558, 303 n. 562, n. 563 ja n. 565,
 322, 331–333, 369, 370, 372, 382, 383, 383 n. 952, 384–388,
 393, 394, 397, 398 n. 1017, 401, 401 n. 1038, 403, 405, 406,
 428–431, 436, 443, 444
 Marchetti Ferrante, Giulio 69, 73 n. 187, 188, 188 n. 115
 Marconi, Guglielmo 334
 Marinetti, Filippo Tommaso 46, 58, n. 79, 63 n. 111, 210, 210
 n. 85, 231, 235, 240, 243, 245, 246, 335, 380, 419, 419
 n. 1124, 422, 427
 Marini, Marino 218, 220 n. 140, 255 n. 307, 422 n. 1132
 Martini, Arturo 255 n. 307, 422, 422 n. 1132
 Marussig, Pietro (Piero) 107, 210 n. 89, 211, 220 n. 140
 Mascoll Silfverstolpe, Gunnar 236

- Matisse, Henri 304
 Matteotti, Giacomo 114, 254
 Maud, Norjan kuningataräiti 217
 McNeill, J. R. 34
 McNeill, William 34
 Meier, Roberto 210 n. 82
 Menghini, Mario 171 n. 34
 Menzio, Francesco 220 n. 140
 Messina, Francesco 220 n. 137
 Michelangelo Buonarroti 97, 116, 232, 236
 Miesmaa, Tauno 183, 183 n. 99, 188 n. 116
 Miettinen, J. W. 244
 Miettinen, Olli 276 n. 410, 314, 318
 Mikael, nimimerkki 361
 Mikko, nimimerkki 138
 Mikkola, J. J. (Jooseppi Julius) 41, 70, 70 n. 176 ja n. 178, 78, 78 n. 235, 81, 192
 Milles, Carl 422
 Mitchell, J. M. 17, 18 n. 10, 19
 Modigliani, Amedeo 403
 Modigliani, Ettore 114, 117 n. 123
 Moisio, Sami 26, 27
 Mola, Corradina 365
 Mola, Ferruccio 367, 367 n. 892
 Mola, Natalia 70, 76, 188, 255, 269, 288, 325, 326, 327, 327 n. 665, 328, 328 n. 671 ja n. 673, 329, 329 n. 679, 330–336, 336 n. 711, 337, 338, 338 n. 725, 339, 339 n. 736, 340, 341, 341 n. 749, 342, 343, 343 n. 755, n. 757 ja n. 758, 344–346, 346 n. 776, 347, 347 n. 783 ja n. 784, 348, 348 n. 786, 349–351, 359, 360, 360 n. 838, 361, 361 n. 843, 362, 362 n. 850, n. 851, n. 852 ja n. 853, 363, 363 n. 861, 364–367, 367 n. 889, 368–370, 370 n. 904 ja n. 906, 371, 371 n. 912, 372–378, 380, 383–385, 387, 388, 390, 393, 420–423, 425–430, 435–438, 441, 443, 448
 Mola, Pier Francesco 364, 368
 Molin, hovioikeudenneuvos 216
 Montanari, Giuseppe 220 n. 140
 Montezemolo, Guido 406 n. 1066
 Monti, Cesare 220 n. 140, 233 n. 207
 Montini, Renzo Uberto 79 n. 249
 Morandi, Giorgio 222, 255 n. 307
 Mori, Neno 406 n. 1069
 Munch, Edvard 188
 Muñoz, Antonio 171 n. 34
 Munsterhjelm, Hjalmar 276 n. 410
 Mussolini, Arnaldo 81, 210 n. 89, 211, 211 n. 97, 213
 Mussolini, Benito 20, 27, 29, 29 n. 72 ja n. 73, 40–42, 46, 54, 57, 63, 63 n. 110 ja n. 116, 68, 73 n. 188, 81, 83 n. 272, 85–87, 103, 105, 107, 107, n. 69, 108, 110, 114–119, 147, 165, 170, 181, 181 n. 81, 183, 188, 189 n. 122, 202, 209, 209 n. 81, 210, 211, 213, 216, 228–230, 232–234, 242, 244, 245, 245 n. 267, 246 n. 272, 256, 281, 282, 343, 351, 352, 360, 366–370, 372, 373, 377, 378, 397, 417, 421, 423, 427, 428, 433, 436, 438, 443, 451
 Mylius, Giorgio 210 n. 82
 Myntti, Eemu 276 n. 410
 Mäntynen, Jussi 136 n. 216, 276 n. 410
- ## N
- Negri, Ada 210, 210 n. 82
 Nelimarkka, Eero 276 n. 410, 314
 Neppi, Alberto 316, 318
 Neri, Dario 406 n. 1066, 407, 407 n. 1078, 409 n. 1088, 413, 418
 Neurath, Konstantin von 140
 Nevakivi, Jukka 121 n. 141
 Nomellini, Vittorio 406 n. 1066, 407–408, 409 n. 1088
 Notari, Umberto 210, 210 n. 82
 Novello, Giuseppe 406 n. 1066, 409 n. 1088, 418
 Nummelin, Rolf 139
 Nylund, Felix 266, 266 n. 351, 276 n. 410, 278, 306, 314, 391
 Nyyssönen, Johannes 84 n. 279
 Näsström, Gustaf 222–224, 234
- ## O
- O. K., nimimerkki, ks. Kärkönen, Orvo J.
 Oinonen, Mikko 276 n. 410, 307, 317, 318
 Oittinen, Mauno 160 n. 318, 276 n. 410, 277, 309 n. 591
 Ojetti, Ugo 103, 114, 117, 118 n. 129, 210, 210 n. 82
 Okkonen, Onni 51 n. 14, 53 n. 33, 49, 61, 62, 77, 77 n. 225, n. 226 ja n. 229, 83, 122, 123, 196, 197, 197 n. 153, 231, 234, 236–238, 303, 303 n. 563, 352, 353, 353 n. 812, 354, 356, 397, 412, 414–416, 432
 Ollila, Yrjö 276 n. 410
 Olsen, Rudolf 213 n. 101
 Oppi, Ubaldo 107
 Oppo, Cipriano Efisio 105, 108–111, 182, 305, 316, 317, 362, 368, 370, 422, 443

Ortalan, Enrico 406 n. 1066, 407
Ortona, Ugo 292
Ostali, Piero 210 n. 82
Oudot, Roland 408 n. 1082

P

Paasivirta, Juhani 18, 43, 65, 66, 68 n. 164, 70, 121 n. 141
Paavolainen, Olavi 84
Pacini, Renato 171 n. 34
Pagliano, Emilio 73 n. 187
Pakkasvirta, Jussi 23, 26, 32, 95
Palin, Tutta 327
Palmqvist, W. G. (Wäinö Gustaf) 151, 151 n. 283, 152 n. 289
Palosuo, V. J. 73 n. 191
Panzini, Alfredo 334, 334 n. 696, 335
Panzini, Clelia 343
Paoli Pogliani, Antonietta 343, 343 n. 754
Papini, Roberto 422
Partanen, Reino 53 n. 38
Pasetti, Aldo 316
Paternò di Manchi Bilici, Gaetano 73 n. 187, 284 n. 458
Paulucci, Enrico 220 n. 140
Pavolini, Alessandro 85, 86, 86 n. 293, 286–288, 291, 295–
297, 299, 301, 305, 312, 322, 323, 334, 334 n. 698, 335,
370, 380, 422, 429
Pavolini, Paolo Emilio 70 n. 176, 75, 79 n. 243, 81, 83, 83
n. 269, 85, 89, 92, 243, 243 n. 262, 245, 273, 283, 297,
301–303, 322, 334 n. 698, 377, 422, 428, 429
Pekkarinen, Jussi 68
Pensabene, Giuseppe 64 n. 126
Perret, Jean-Louis 67 n. 159, 68 n. 164
Paternolli, Ernesto 85 n. 281, 88, 338
Petitto, Remo Renato 79, 83, 83 n. 269
Peyron, Guido 220 n. 140
Piazza, Lino 84 n. 277
Pica, Vittorio 84 n. 277, 168, 180, 180 n. 74, 182
Picasso, Pablo 235, 403
Pinna, Ottavio 220 n. 140
Pirandello, Fausto 255 n. 307
Pirandello, Luigi 77, 77 n. 231, 330
Pizzetti, Ildebrando 210, 210 n. 82
Pomi, Alessandro 406 n. 1066, 418
Pontiggia, Elena 46, 107, 108, 224
Prada, Carlo 406 n. 1066

Prampolini, Enrico 419, 419 n. 1124
Pucci, Silvio 220 n. 140
Pullinen, Laila 391 n. 982
Puokka, Jaakko 43, 44
Puro, Weikko 216, 227, 216, 232 n. 205, 235, 237
Ruggeri, Quirino 220 n. 140

Q

Qvist, Gerda 125 n. 161, 276, 276 n. 410, 277

R

Raffaello Sanzio 116, 117 n. 123
Rambaldi, Emanuele 406 n. 1066, 409 n. 1088
Rambelli, Domenico 220 n. 137 ja n. 140
Ramel, Fredrik 211
Ranki, Kristiina 43
Ranta, Sulho 284 n. 459
Rantakari, K. N. (Kaarle Nestori) 278
Ranttila, Martti 185 n. 106
Rautalin, V. Richard (Wäinö Richard) 160 n. 318
Reanda, Giulio Cesare 171, n. 34
Regazzoni, Gian Luigi 283, 283 n. 449
Reggiani, Mauro 220 n. 140
Reitala, Aimo 47, 125 n. 162, 128, 136–139, 143, 153, 154
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 97, 149
Renoir, Pierre-Auguste 403
Renvall, Ben 129 n. 182, 276 n. 410, 309 n. 591
Respighi, Ottorino 275
Reuter, Einar 130, 267
Richter, Edvard 53 n. 30 ja n. 33, 123, 132, 219, 230–232, 235,
238, 239 n. 244, 265, 278, 309, 337, 352–355, 372, 395,
400 n. 1028, 402, 406 n. 1067, 412, 414, 415
Ricoeur, Paul 20
Rinck, Georg 153
Ringbom, Lars-Ivar 231–233, 233 n. 207, 235 n. 222, 237
Rinne, Antero 62 n. 101, 124, 351, 418, 419, 419 n. 1124, 438
Rissanen, Juho 75, 183, 276 n. 410, 312, 314, 391
Rivera, Diego 188
Rizzo, Pippo 220 n. 140, 235, 406, 406 n. 1066
Rodocanachi, Paolo 406 n. 1066
Romagnoli, Ettore 245, 334, 334 n. 696, 335
Romanelli, Romano 220 n. 140, 227 n. 184
Rosandić, Toma 188
Rosello, Mario 210 n. 82

Rosenberg, Alfred 140
 Rosenberg, Valle 149, 276 n. 410, 317
 Rosenberg, William 160 n. 318
 Rossi, Gino 255 n. 307
 Rossi, Leena-Maija 49
 Rota, Tiziana 254, 254 n. 305, 255, 257, 259, 259 n. 325, 328
 Rousseau, Jean-Jacques 417
 Rubens, Peter Paul 97
 Ruin-Tigerstedt, Ingrid 125 n. 161
 Runeberg, Walter 276 n. 410
 Ruokokoski, Jalmari 276 n. 410, 317
 Ruuska, Petri 26, 33, 48
 Räsänen, Eino 160 n. 318

S

Saarenheimo, Eero 78
 Saarikivi, Sakari 43
 Sacchi, Bortolo 406 n. 1066
 Sahlsten, Anna 125 n. 161
 Saikku, Olavi 90 n. 319
 Sailo, Alpo 276 n. 410
 Salietti, Alberto 106, 203, 204, 210 n. 89, 213, 220, 220 n. 137 ja
 n. 140, 222, 236, 399, 404, 406, 406 n. 1066 ja n. 1067,
 407, 407 n. 1078, 409 n. 1088, 417, 418
 Sallinen, Tyko 61 n. 93, 183, 276 n. 410, 312, 314, 317, 391
 Salmiala, Bruno A. 283
 Salvagnini, Sileno 45, 47, 56, 103–106, 111, 112, 115, 180, 182, 182
 n. 93, 209, 255, 259, 394
 Salvini, Luigi 30 n. 79, 70 n. 176, 75, 76, 78, 79 n. 248, 83, 83
 n. 269, 84, 85 n. 281, n. 282 ja n. 284, 86, 89, 90, 90 n.
 312, 93, 377, 429, 440, 441
 Sani, Mario 387
 Sarfatti, Margherita 29, 29 n. 73, 30, 42, 46, 47, 63 n. 116, 81,
 106, 107, 107 n. 69, n. 70 ja n. 72, 108, 108 n. 76 ja n.
 80, 109, 110, 199, 201, 201 n. 6, 202, 203, 205, 209, 209
 n. 81, 210, 210 n. 89, 211, 213, 217–220, 222, 228, 229,
 236, 305, 427–429, 443, 446
 Sarmaja, Olli 138
 Saukkonen, Pasi 23
 Savoia-Genovan herttua 208, 209
 Saxelin, Into 276 n. 410
 Scattola, Ferruccio 406 n. 1066
 Schauman, Sigrid 62 n. 101, 125 n. 161, 231, 235, 237, 276
 n. 410, 356, 357, 407, 410, 416, 417
 Schietere, G. De 175 n. 59
 Schjerfbeck, Helene 125 n. 161, 161, 177, 276 n. 410, 277,
 317, 358
 Schultz, Georg 173
 Scicluna-Sorge, Annibale 322, 323
 Sebastiani, Osvaldo 367 n. 890, 369, 370
 Segerstråle, Lennart 166–168, 276 n. 410, 314, 317, 391
 Šehanova-Šiskova, Olga 325, 358
 Seibezzi, Fioravanti 406 n. 1066
 Sejersted Bødtker, Johannes 213 n. 101
 Serlachius, Gösta 75
 Severini, Gino 182 n. 93, 222, 255 n. 307
 Sevänen, Erkki 48, 50, 50 n. 10, 51
 Sibelius, Jean 83, 83 n. 272, 85, 275, 283 n. 453
 Sieberg-Ekelund, Inni 125 n. 161
 Sihtola, Risto 61, 83, 85 n. 284, 246 n. 271
 Siikala, Kalervo 19
 Siippainen, Elias 124, 234, 235, 237
 Silver, Musa 283, 284, 284 n. 459, 347 n. 783, 362
 Simberg, Hugo 149, 149 n. 272, 161, 183, 276 n. 410, 277,
 317, 339, 362
 Sinding-Larsen, Kristofer Andreas Lange 213 n. 101
 Sironi, Mario 65, 65 n. 134, 107, 182 n. 93, 210 n. 89, 211, 218,
 219, 219 n. 132, 220, 220 n. 140, 224, 224 n. 156, 235,
 235 n. 222, 236, 255 n. 307, 366
 Sjöberg, Eric 211
 Sjöstrand, Carl Eneas 149, 276 n. 410
 Sjöström, Wilho 53 n. 33, 265, 276 n. 410, 278, 309, 314, 317,
 397, 400 n. 1028
 Skovsgaard, Joakim 205 n. 45
 Smeds, Kerstin 47, 95, 96, 98, 132
 Śmigły-Rydz, Edward 399, 399 n. 1024
 Smith, Anthony D. 22
 Snellman, Eero 130
 Sobrero, Emilio 220 n. 137 ja n. 140
 Somersalo, Arne 86, 88
 Spadolini, Guido 406 n. 1066, 407
 Speckel, Anna-Maria 79 n. 249
 Spinazzè, Sabrina 326
 Stadener, Sam 211
 Stefani, Pierangelo 406 n. 1066
 Stein, Boris 144
 Stenman, Gösta 75, 125, 125 n. 162, 127 n. 173, 136, 141, 143,
 145, 358

Stigell, Robert 276 n. 410
 Stjernschantz, Torsten 122 n. 143, 127, 140 n. 231, 150, 170,
 171, 171 n. 37, 172, 173, 173 n. 49, 175, 176, 178, 178
 n.70, 210, 278, 335, 397, 400, 433
 Stone, Marla Susan 46, 55, 63 n. 110, 105
 Strengell, Gustaf 147
 Strindberg, Sven 203, 205, 206, 207, 211, 218, 220 n. 138, 226
 Strøm, Halfdan 211
 Ståhlberg, K. J. (Kaarlo Juho) 136
 Ståhlberg, Ester 136
 Susitaival, Paavo 283
 Suvikumpu, Liisa 44
 Svinhufvud, Ellen 214, 421
 Svinhufvud, P. E. (Pehr Evind) 208, 212, 214
 Syrjämaa, Taina 46, 47, 98
 Szőnyi, István 408 n. 1082

T

T. A. L., nimimerkki, ks. Leistelä, Torsten Arthur ja Lehti-
 nen, Tauno
 Taine, Hippolyte 236
 Takanen, Johannes 276 n. 410, 296
 Talas, Onni 68 n. 170, 73 n. 186, 86 n. 293, 195, 196, 196 n.
 145, n. 146 ja n. 148, 197, 197 n. 150, 198
 Tamaro, Attilio 41, 70 n. 178, 73, 73 n. 187 ja n. 189, 75, 77 n.
 228, 81, 86, 183, 184, 184 n. 101, 185, 186, 190–192, 205
 Tandefelt, Heikki 133 n. 207, 154, 156, 249
 Tandefelt, Signe 62, 219, 233, 235, 237, 354, 354 n. 819, 355,
 406 n. 1067, 414–417
 Tarkiainen, Viljo 122 n. 145
 Tattari, Tauno 239
 Tervo, Elsa 41, 42, 88, 328 n. 673, 329, 329 n. 679, 336, 338,
 347, 361, 361 n. 841, 362, 363
 Terzolo, Carlo 406 n. 1066
 Thesleff, Ellen 125 n. 161, 166–168, 276 n. 410
 Thesleff, Rolf 73 n. 186, 165–168, 448
 Thiis, Jean 211
 Thomé, Verner 140 n. 231, 233 n. 207, 265, 266, 276 n. 410,
 278, 307, 309, 314, 317, 391
 Thommesen, Rolf 211
 Thorbjørnsen, Simon 213 n. 101
 Thulin, P. G. 211, 214
 Tikkanen, J. J. (Johan Jacob) 53 n. 33, 83, 83 n. 261, 304
 n. 570

Tilgman, Arnold 87, 282, 283, 339 n. 735
 Tito, Ettore 398 n. 1017
 Tiziano Vecellio 103, 236
 Tokkola, Lassi 239 n. 244
 Tolvanen, Jouko K. 358
 Tosi, Arturo 210 n. 89, 211, 218, 220 n. 140, 366
 Toulouse-Lautrec, Henri de 125 n. 164
 Trædal, Nils 208
 Tranaas, Trygve 213 n. 101
 Treccani, Giovanni 210 n. 82
 Tridenti, Carlo 316, 317
 Trombadori, Francesco 220 n. 137 ja n. 140, 235
 Tronchi, Aurelio 251, 252, 253, 256, 271, 283, 284, 284 n. 459,
 302, 378, 379, 380, 386, 427
 Tronchi, Giovanni 86, 252, 329 n. 679, 388 n. 972
 Tronchi, Pietro 82, 85–88, 88 n. 304, 239–246, 251–257, 259,
 260, 260 n. 331, 265, 271, 271 n. 380, 274, 281, 281
 n. 440, 282, 283, 283 n. 449, 284, 287, 288, 290, 293,
 297, 299–302, 312, 315, 316, 319–321, 325, 328, 329, 329
 n. 677 ja n. 679, 330, 334–336, 336 n. 707 ja n. 711,
 377–381, 383, 384, 386–390, 420, 421, 423, 426, 427,
 429, 432, 435, 436, 440, 441, 444
 Tulenheimo, Eeva 347, 347 n. 784
 Tumminelli, Calogero 210 n. 82
 Tuomikoski-Leskelä, Paula 48, 50
 Tuulio, Oiva J. 81
 Tuulio, Tyyni 30 n. 79, 73, 73 n. 190, 77 n. 231, 79 n. 248
 Tynys, Arvi 186, 276 n. 410, 306
 Törnwall-Collin, Eva 125 n. 161

U

Ugolini, Elma 185 n. 106
 Ugolini, Ugolino 185 n. 106
 Umberto di Savoia, Piemonten prinssi, Italian kruunun-
 prinssi 175
 Uotila, Aukusti 276 n. 410, 314, 317
 Urbano-Elenius, Aino 283

V, W

Vaa, Dyre 213 n. 101
 Waenerberg, Annika 62 n. 107
 Vallgren, Ville 123, 183 n. 97, 276 n. 410
 Vallinkoski, Jorma 45
 Valve, K. V. (Kaarlo Väinö) 358, 359

Wangensten, Wilhelm 213 n. 101
 Vanni, Sam 189 n. 120, 239 n. 244
 Varenna, Enrico 210 n. 89
 Vasström, Eric 166, 166 n. 11, 167, 168, 168 n. 23 ja n. 24
 Vehmas, E. J. / Einari J. 62 n. 101, 235
 Weil, Federico 72, 74, 166, 252, 253, 256, 256 n. 318, 268, 269, 272, 274, 278, 280, 283, 284, 286 n. 466, 290, 291, 293, 295, 298, 299, 302, 303 n. 564, 315, 320, 320 n. 641 ja n. 642, 429
 Weil, Laura 284 n. 459
 Weis, Robert ks. Wis, Roberto
 Vellani Marchi, Mario 259 n. 325, 406 n. 1066
 Wennervirta, Ludvig 49, 61, 62, 67 n. 154, 124, 132, 150, 150 n. 279, 151, 152, 152 n. 289, 153–156, 161, 171, 171 n. 35, 210, 232, 235–238, 351, 352, 354, 400, 401, 401 n. 1039, 414 n. 1104, 416, 417, 419, 438
 Venturi, Adolfo 83, 83 n. 261, 183, 303 n. 563
 Verstappen, Maerten 175 n. 59
 Vesterdahl, Verner 353, 356–358
 Westerholm, Victor 161, 276 n. 410, 391
 Westermarck, Edward 216
 Wichman-Elmqvist, Erna 167
 Vidnes, Jacob 211
 Vihanta, Ulla 419 n. 1126
 Wiik, Maria 125 n. 161, 161, 276 n. 410, 317
 Wikström, Emil 145, 145 n. 260, 188 n. 116, 276, 276 n. 410, 277, 278, 305 n. 576, 314, 335, 397
 Wikström, Holger 234
 Wildt, Adolfo 210 n. 89, 255 n. 307
 Wilhelm, Ruotsin prinssi 214
 Wilhelmina, Alankomaiden kuningatar 97
 Wilhelms, Carl 276 n. 410, 309 n. 591
 Villa, Rino 406 n. 1069
 Winckelmann, J. J. (Johann Joachim) 236
 Virkkunen, Matti 278
 Viroli, Maurizio 24, 24 n. 39
 Virtanen, Eeva 422
 Wirtanen, Kaapo 276 n. 410
 Wis, Roberto 76, 76 n. 217, 85 n. 281
 Visconti di Modrone Berlingieri, Xenia 326 n. 659
 Vittorio Emanuele III, Italian kuningas 115, 165
 Vlamincck, Maurice de 225
 Vogl, Edgar 141
 Wolf Ferrari, Teodoro 406 n. 1066

Volpi di Misurata, Giuseppe 111, 181, 189, 191, 195, 197, 397, 398

Wright, Ferdinand von 276, 276 n. 410, 314

Wright, Wilhelm von 276, 276 n. 410, 314

Vuolanto, Ville 22, 32

Y

Yrjö-Koskinen, A. S. (Aarno Armas Sakari) 210, 214

Z

Zandrino, Adelina 343, 343 n. 755, 345, 346, 346 n. 776, 349, 349 n. 799, 359, 360, 447

Zanini, Gigliotti 220 n. 137 ja n. 140

Zannacchini, Giovanni 406 n. 1066

Zorn, Anders 137

Zorzi, Elio 183, 183 n. 100, 184, 184 n. 101, 186, 190, 191, 191 n. 131, 192

Å

Åström, Werner 306

ABSTRACT

Hanna-Leena Paloposki

THE ROLE OF ART EXHIBITIONS IN FINNISH-ITALIAN RELATIONS CONCERNING THE VISUAL ARTS

FROM THE 1920S TO THE END OF THE SECOND WORLD WAR

THIS DISSERTATION EXAMINES the role of art exhibitions in bilateral relations between newly independent Finland and fascist Italy in the context of visual arts and culture from the 1920s to the end of the Second World War. The dissertation examines and analyses extensive source material within the framework of historical research. The theoretical tools employed include the analysis of discourses, Pierre Bourdieu's field theory as well as social networks. One of the perspectives adopted is that of nationalism.

The research focuses on Finland's participation in international exhibitions held in Italy and related plans as well as the exchange of art exhibitions between Finland and Italy in the 1930s. Art exchange projects that were never realised are also considered. The dissertation outlines the inception and implementation of exhibitions and exhibition projects, the responses received, as well as the exhibition and project initiators, organisers and sponsors, including their respective motives.

The background is established by exploring Finnish and Italian cultural policy and administration, the various forms of cultural relations and the people involved, the inception of international exhibitions and exhibition exchange, the fascist exhibition system and Finnish projects for art exhibition exchange.

The dissertation demonstrates that Finnish-Italian art exhibition relations primarily developed through the initiative of private individuals and the Italian side. However, all exhibitions included in the exchange projects – three Italian exhibitions brought to Finland and one Finnish exhibition taken to Italy – gained official status. The official fascist system of exhibitions could occasionally be bypassed. Exhibitions of Italian contemporary art toured various countries, with only one specifically designed for Finland. In contrast, Finns designed a retrospective exhibition of 19th and 20th century art exclusively for an Italian audience. For Italy, Finland was a minor player in terms of exhibition exchange projects, whereas artistic relations with Italy were important to Finland,

which was honoured to receive an invitation from a country with such a long artistic history. Attempts to secure Finland's participation in the Venice Biennale failed in the 1930s and again during the Second World War. Art exhibition exchange and participation in international exhibitions both required and created new networks. Exhibitions were also deemed important enough to become stakes in the struggles of the art fields in each country.

The source material indicates that art exhibitions were used for nation building similarly as world fairs and other major exhibitions, as well as for strengthening the national identity and boosting national confidence in an era of intense nationalism. Nationalism was invoked to justify and assess exhibitions and participation in them; this may be called 'reflective discourse' on the nation. The nation and national culture were also used to analyse the works of art or artists featured in exhibitions; this may be called 'routine discourse' on the nation. In the background was also the desire, typical of the period, to create national art, or in Italy, new fascist art. Consequently, art exhibitions can be interpreted as a nationalist gesture, without forgetting their international dimension.

Art exhibitions and participation in international exhibitions were important in that they raised a country's profile and were exploited as tools of both domestic and foreign policy. However, politics can only partly explain the direction taken in Finnish exhibition exchange projects. Exchange activities with Italy were not driven by Finnish policies, but rather by Italian initiatives, to which the Finns responded. Although Finnish exhibition exchange projects were fairly active, they generally were not supervised or systematic enough to justify claims that Finland was promoting a specific policy agenda or that the projects were steered by policy makers pursuing political goals. By drawing on archival research, the dissertation challenges previous notions of Finland being a culturally isolated country in the period between the two world wars.

TAIDENÄYTTELYVAIHTO on ollut paljon käytetty valtioiden välisten kulttuurisuhteiden muoto, ja näyttelyitä on hyödynnetty niin sisä- kuin ulkopolitiikan välineinä. Hanna-Leena Paloposken tutkimuksessa tarkastellaan laajan arkistoaineiston pohjalta vastaitsenäistyneen Suomen ja fasistisen Italian taidenäyttelysuhteita 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun.

Minkälainen oli Suomen ja Italian välillä vaihdettujen näyttelyiden ja näyttelysuunnitelmien syntyhistoria? Ketkä olivat niiden aloitteentekijöitä, organisoijia ja tukijoita, ja ketkä yrittivät saada Suomen mukaan Venetsian biennaaliin? Miten näyttelyt tai näyttelyosallistuminen toteutettiin ja vastaanotettiin? Tutkimuksessa etsitään myös toimintaan vaikuttaneita motiiveja ja pohditaan, minkälainen oli nationalistisen ajattelun suhde taidenäyttelyihin ja taidenäyttelysuhteisiin.

Taustan muodostavat Suomen ja Italian kulttuurihallinto, fasistinen näyttelyjärjestelmä ja erityisesti Suomen taidenäyttelyvaihto eri maiden kanssa tutkimusajanjaksolla.

